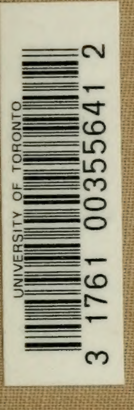
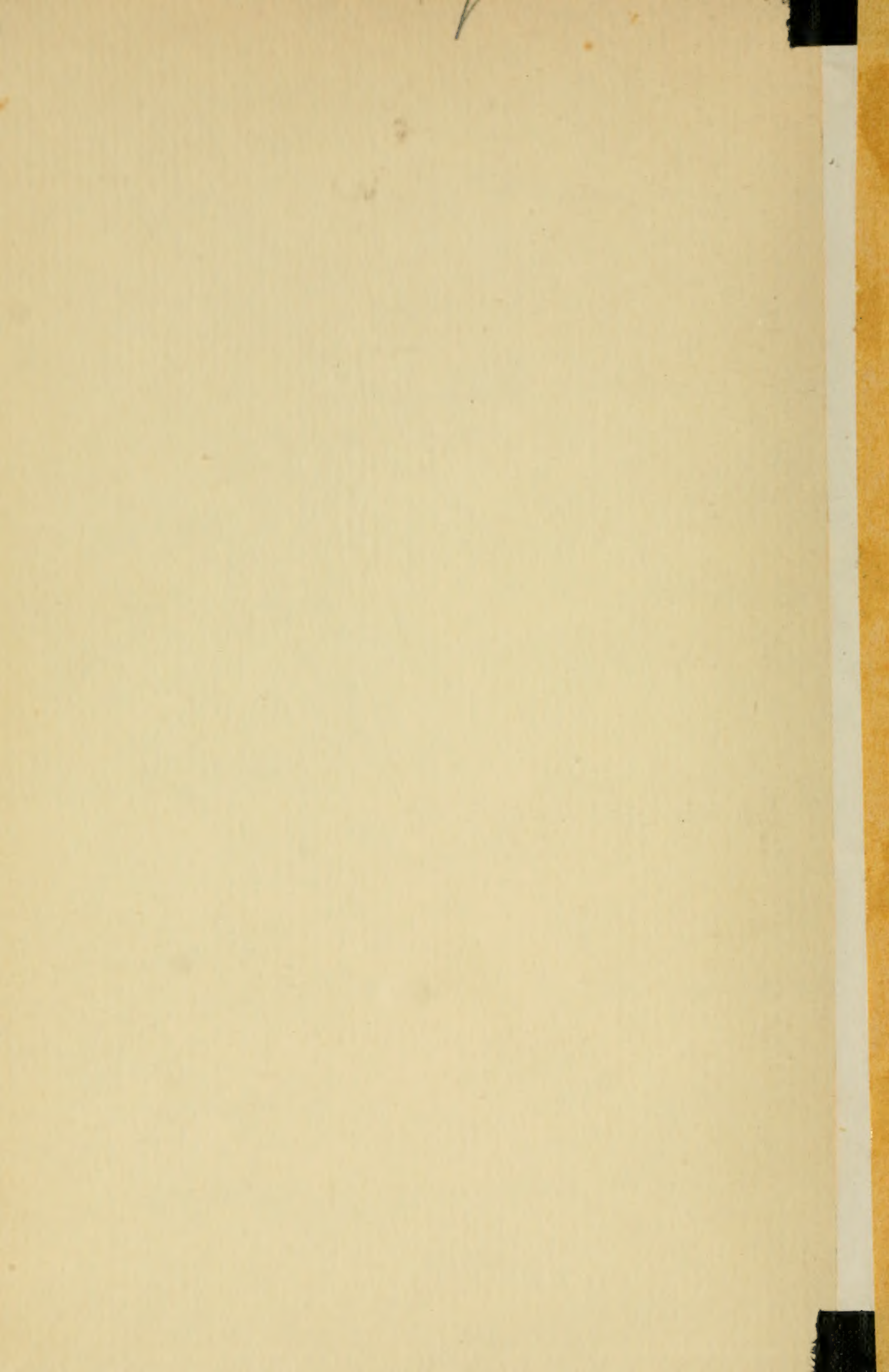
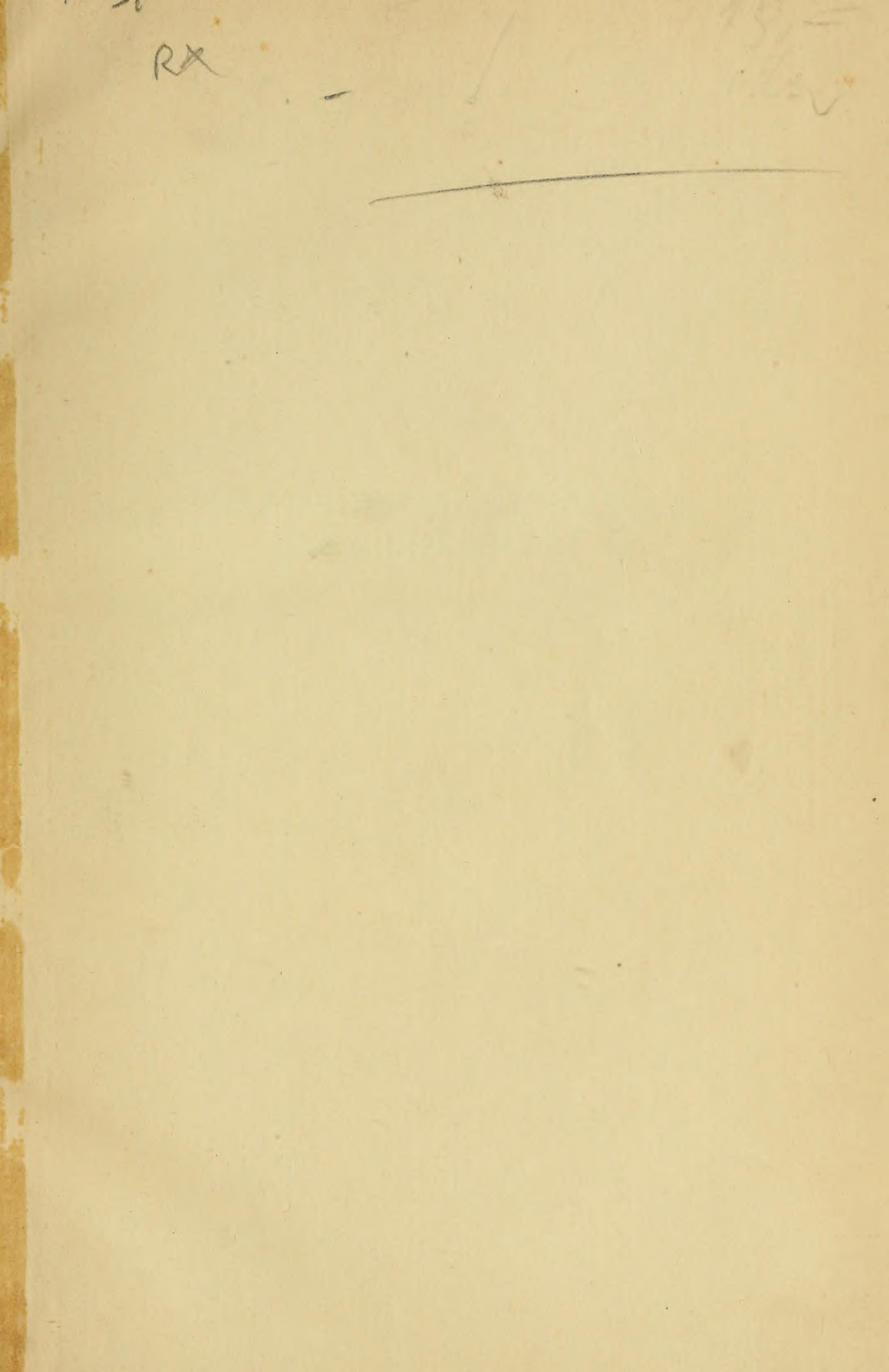
MAX KRELL

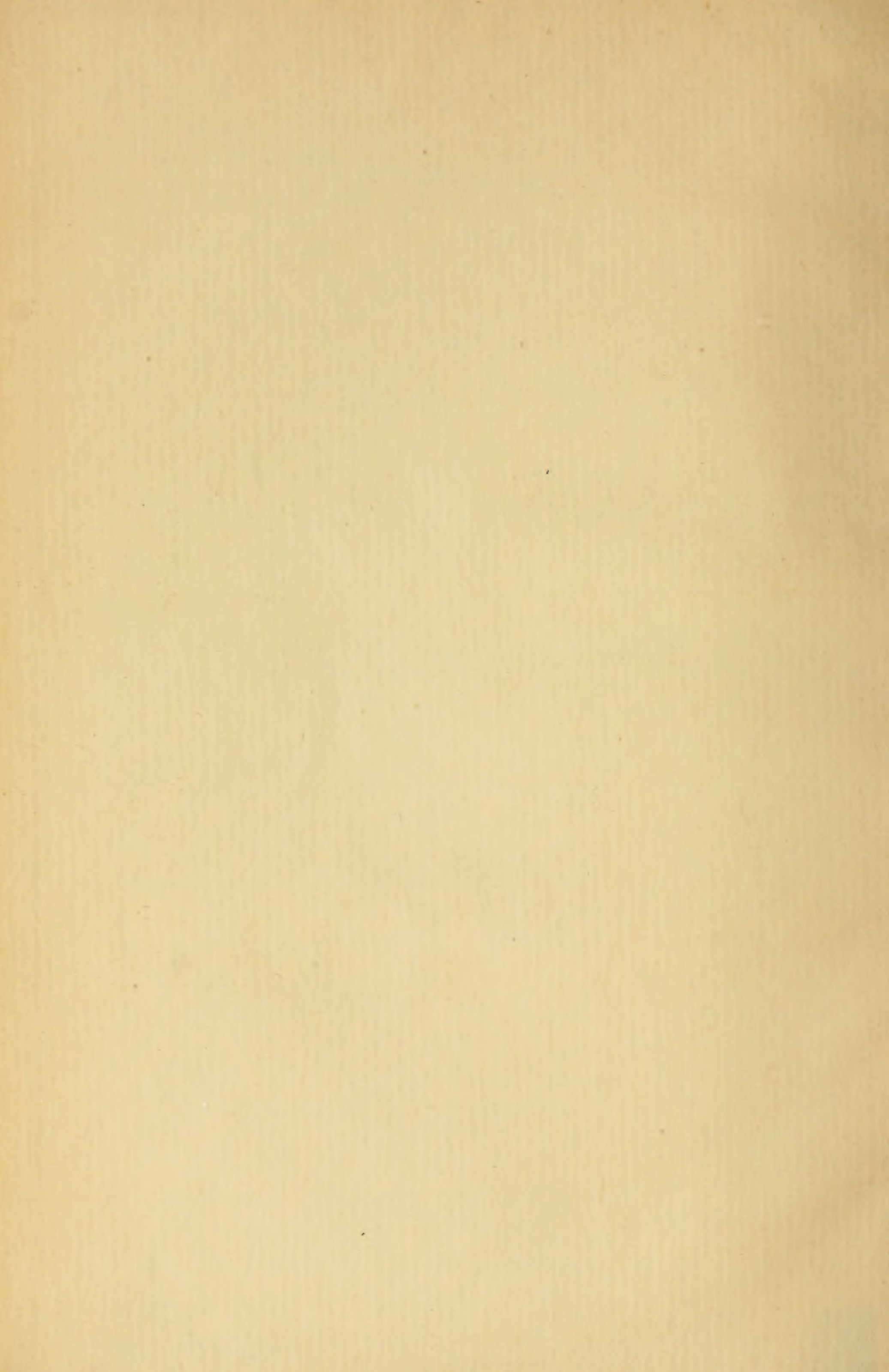
DAS DEUTSCHE THEATER DER GEGENWART





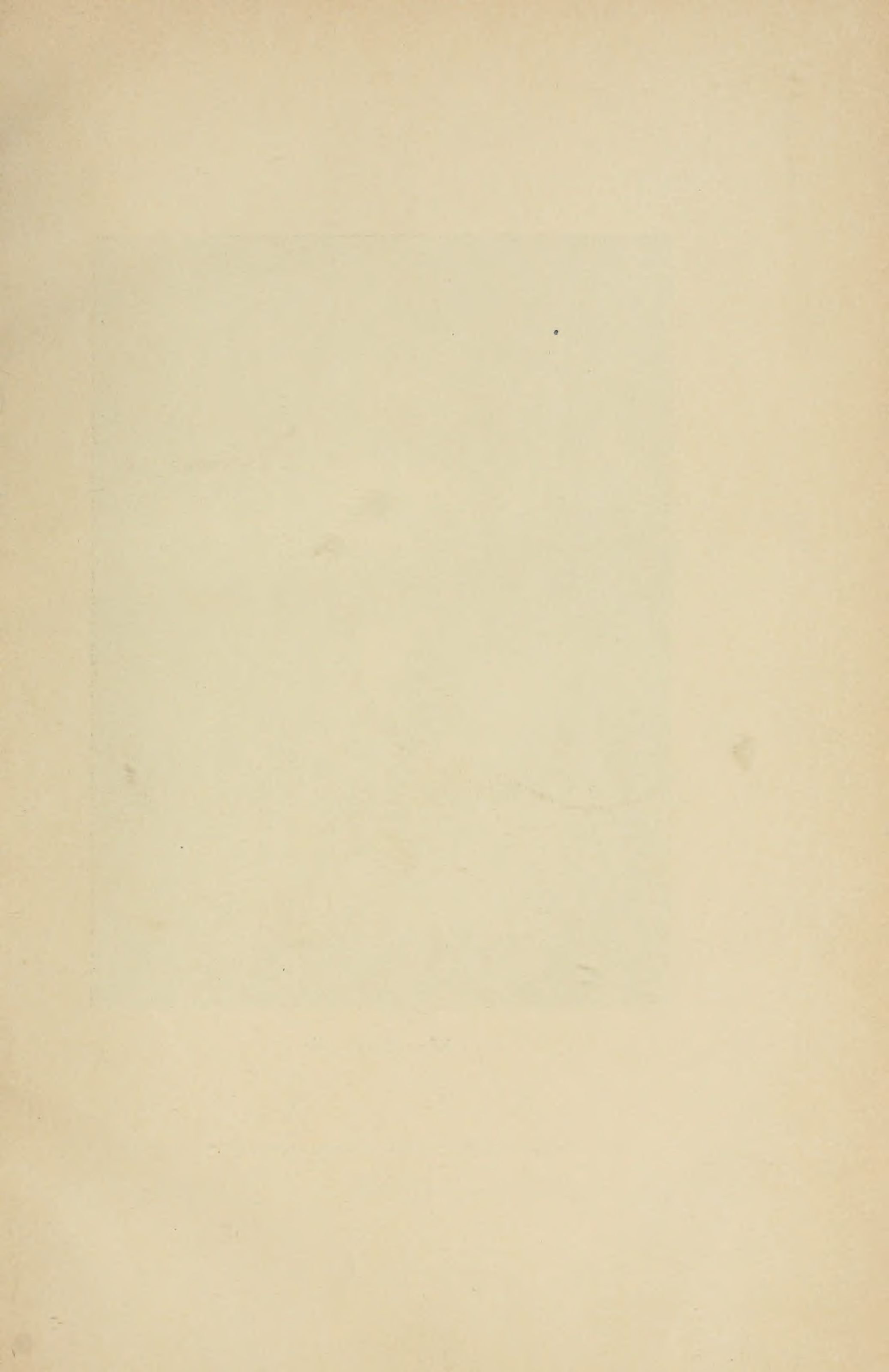






DAS DEUTSCHE THEATER DER GEGENWART







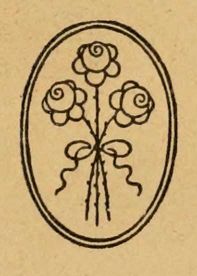
Max Reinhardt

DAS DEUTSCHE THEATER DER GEGENWART

HERAUSGEGEBEN VON

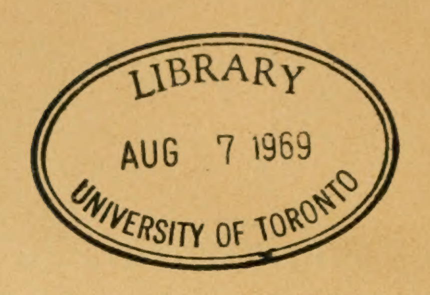
MAX KRELL

MIT 21 PORTRÄTS
UND 12 BÜHNENBILDERN



1 9 2 3

RÖSL & CIE. / MÜNCHEN UND LEIPZIG


LIBRARY
AUG 7 1969
UNIVERSITY OF TORONTO

Vorbemerkung

Der erste Plan zu diesem Buch ging von anderen Voraussetzungen aus, als der schließlich durchgeführte. Man wollte in einer Reihe fachmännisch gegebener Orientierungen den Apparat der Bühne zeigen, wie er heute in Deutschland gehandhabt wird; wollte den Gesamtmechanismus des Theaters auseinandernehmen, die Kulissen hochrollen, die Figuren um- und umdrehen, damit dort Gebälk und Gliederung des Baues sich nackt entschäle, hier aber klar würde, wie das Lebendige sich plastisch in den Rahmen von Leinwand, Holz und Draht füge. Dies erschien zunächst wichtig, weil im Publikum eine gewisse Unkenntnis über die Grundlagen der Schaubühne festzustellen war; es hätte dabei Splitter gegeben: — was nicht schädlich gewesen wäre — Zerstörung mancher Illusion, Aufhebung vieler angenehmen Vorstellungen. Der bereitwillige Leser wird Ansätze dessen noch in einigen Kapiteln finden, besonders, wo es galt: die technischen Funktionen in ihrer neuen Form und in den künstlerischen wie geistigen Verästelungen zu erklären.

Indessen: der neue Plan wurde problematischer. Das Theater hebt sich von der Vergangenheit vielleicht durch eine Technisierung ab, ist mehr auf Kniffe, Praktiken, auf andere Farben gerichtet und weiß die fortgeschrittene Maschinerie mit Witz in ihren Dienst zu ordnen. Dies darzulegen wäre konstatierende Arbeit gewesen. Hier ging es um mehr.

Man spürt, daß die Schaubühne, wie alles Existente, heute Krisen von Abgrundtiefe durchmißt. Es sind ihr vielleicht gar nicht einmal neue Aufgaben gestellt. Aber

die größte: nämlich sich zu erhalten, ihr Daseinsrecht gegen die nackteste Brutalität, gegen Materialismus und Geschäft, zu verteidigen. Sie muß diesen Kampf schon im eigenen Lager ausfechten, denn eine Fülle von Spielarten hat sich neben sie gestellt, hat mit allen Raffinements die Zeitgegebenheiten angezogen, hat paktiert und der ernsthaftesten Mühe ein keckes Paroli geboten. Fragt sich nun: wird die Schaubühne als Vertreterin künstlerischer Werte sich behaupten können — oder aber einer völlig neuen Energie den Platz räumen!

Der Plan dieses Buches läuft also darauf hinaus: zu zeigen, ob das Theater in dieser Zeit mit seinem weitgeschwungenen Umkreis ein Organismus von Bestandeskraft ist; ob es fernerhin kulturell mitspricht; ob es nach Verlust eines gewissen ästhetischen Prestiges in einer neuen Luft zu atmen, Früchte zu tragen vermag; ob es den robusten Angriffen von Zirkus und Film, Geschäft und Politik trotzend ausdauern kann; ob es Keime trägt und wie es selbst sich zu Zeit und Kampf stellt.

Das verlangt: daß man wohl auf die einzelnen Ausdrucksformen Bedacht nahm; man hatte sich umzuschauen, wie heute das Haus beschaffen ist, in dem Schauspieler vor den Menschen dieser Zeit auftreten; man hatte von der Dichtung zu reden und von den Atmosphärilien, die sie tragen; der Regisseur war aus dem Kern seiner Arbeit sichtbar zu machen, ein Repräsentant, der nicht nur das Stück schlechthin herausbringt, sondern mit dem Geist und der Liebe seiner Generation seine Sache anpackt; von der Musik und dem Tanz, die dazugehören, jetzt ihre durchaus eigene Rolle, ihre vornehmen Register haben, war zu sprechen. Man durfte den Zuschauer nicht außer acht lassen, der Kritiker mußte gehört werden.

Dazu konnte nicht ein einzelner berufen sein. Die Vielfalt der Erscheinungen forderte vielfältige Beobachtung.

Wir scheuten nicht, unsere Aufgabe subjektiv aufzufassen. Jeder, der im Sessel des Theaters sitzt, bekommt seinen eigenen, durchaus von den Schwingungen des Augenblicks und von den Schauern der vorgetragenen Kunst ge-

sättigten Eindruck. Uns hier verband die Liebe zu einer letzthin „schönen" Welt, die ein Stück Bewußtsein aus dem Äther reißt, die reicher und gerechter, bodenloser und tyrannischer, harmonischer und süßer sein darf, als es je ein Leben oder ein Völkerschicksal sein kann. Zu diesem sonderbar vorhandenen Abstraktum mitten zwischen uns bekannten wir uns mit Kritik und Theorie, mit realen Beispielen aus der Praxis. Es werden wohl auch Dinge gesagt, die schon immer gegolten haben, seit je die Bühne bestimmen oder von ihr bestimmt wurden. Die Auffassungsart der Gegenwart gibt ihnen ihren besonderen, das gesamte Bild mitprägenden Charakter, läßt sie anders, produktiver erscheinen. So stehen sie eingegliedert auch in das soziologische Problem „Theater", in die verantwortungswichtige Stellung, die den Hintergrund heute überall beherrscht. Schließlich wird es ganz selbstverständlich, daß die Theaterfrage in eine — nicht so sehr kunstpolitische, kaum wirtschaftspolitische, sondern — gesellschaftliche ausmündet, in eine am Zeitkampf unmittelbar und wichtig beteiligte Kulturkraft.

Das Theater heute hat kein Programm. Es ist chaotisch, allen allgemeinen wie speziellen Ideen hingeworfen, von den Temperamenten Einiger abhängig, vom Materiellen heftig beeinflußt. Es ringt mit Allen gegen Alles, sich grundsätzlich zu behaupten. Man wird auf diesen Zeilen auch kein Programm, auch keine Wegweisung zu einem Stil finden. Das kann es jetzt nicht geben. Diese sogenannten Stile sind abgenutzt. Es heißt: auf die Wesenheit des Theaters überhaupt sich besinnen. Aber Bekenntnisse zu einer schöpferischen Tat sind da, zu einer Kraft, zu Leistungen. Man wird Wünschen begegnen und Hoffnungen, Aufforderungen an die, die mitten in der Arbeit stehen — und an die, die aus gewisser Distanz die Summe ablesen, mit kritischem Gewissen kontrollieren können. Und vielleicht wird man spüren, daß die Umschichtung zu neuer Form, zu gesteigertem Verantwortungsbewußtsein vor sich geht — und daß diesem Übergang eine viel größere Bedeutung zukommt, als man ihm gemeinhin einräumt.

Bühne und neue Zeit

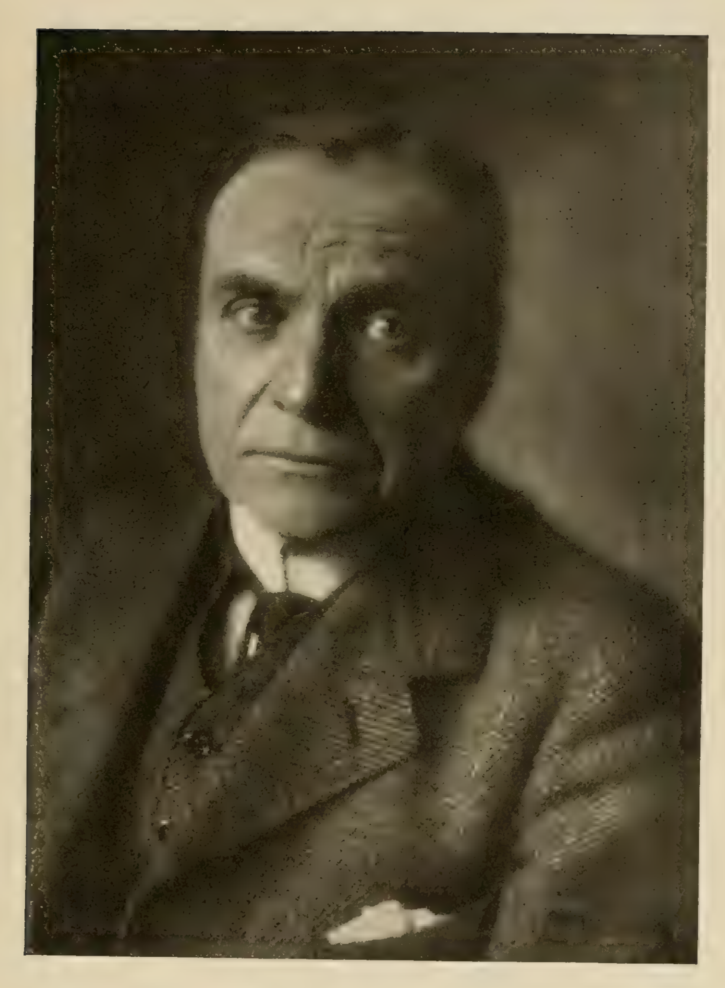
Von

Edwin Redslob

Im Gegensatz zu der einheitlich geformten Welt des Mittelalters wurde im Verlauf des 19. Jahrhunderts im kulturellen Leben Europas das Spezialistentum bis zur äußersten Möglichkeit gesteigert. Das Gleichnis vom Turmbau zu Babel bekam erneute Bedeutung: ein jeder redete nur noch die eigene Sprache, fremd wurde einer dem anderen, ob auch ihre Arbeitsgebiete dicht nebeneinander lagen. Es gab nicht mehr Brüder einer Zeit und eines Willens: es gab nur noch Einzelindividuen, in der Selbstsucht ihres Strebens, in der Steigerung ihrer fürwahr oft überwältigenden Leistungen so sehr auf den Wunsch nach Übervorteilen und Überholen des anderen gerichtet, daß sich vor der Verworrenheit der vielen Einzelstimmen die Einheit des Werkes löste, daß der Bau der Kultur und der Zivilisation, höher und höher getürmt, zusammenbrach und das Gewimmel begrub.

Wo immer wir aber heute darauf ausgehen, Willen zum Werk auf Einheit, Geschlossenheit und Gemeinschaft einzustellen, da erkennen wir Zeichen des Aufbaus, da erwecken wir den Glauben an Berechtigung und Siegesnotwendigkeit aller Leistung, die auf das Ganze zielt, die sie durch Beziehung auf die Gesamtheit über sich selbst zu erheben vermag.

Sichtbare Darstellung der Lebensenergien ist das Gebiet der Kunst. Sie bringt den ersten Ausblick in die Lande der Zukunft. Und selten hat diese feine Magnetnadel so



Albert Bassermann

Berlin



lebhaft reagiert wie in unserer Gegenwart. Einzelleistung, ohne Einstellung auf das All ersonnen, genügt ihr nicht mehr, — Streben zur Vereinheitlichung, zur Zusammenfassung aber, von Drang und Hingabe getragen, hat vielfach begonnen, die ersten Symbole einer neuen Zeit, eines neuen Lebensstiles zu schaffen.

Um ihrer Möglichkeit zu anschaulicher Zusammenfassung aller Künste willen glauben wir heute an die Zukunft der Bühne, an ihre staatliche Aufgabe, an ihre menschliche Sendung. Der Künstler, der uns hier Einheit der Lebensäußerungen im Gleichnis seiner stilistischen Mittel greifbar vor Augen stellt, ist unser Wegbereiter, Seher und Schöpfer; sein Werk, zum Weihespiel erhoben, erhält eine Bedeutung, die an die Symbolik alter Kunstformen denken läßt.

Es gilt also, uns um der Zukunft willen zu erfüllen mit Verständnis für die Werte, die unserem Verlangen nach einer neuen Einheit des Lebensstiles entgegenkommen.

Anzeichen sind genugsam vorhanden. Die Zeit des Virtuosentums geht zu Ende. Darsteller, denen an der Kunst in erster Linie um der Sättigung ihrer Eitelkeit willen gelegen ist, können diesen Hunger vor dem Aufnahmeapparat des Kinematographen stillen und haben dann sogar die Möglichkeit, sich vor sich selbst wie im lebendig gewordenen Spiegel zu genießen. Künstler aber, die über die Zufälligkeit des eigenen bißchen Ich hinaus ihre Kraft ausströmen wollen in die Größe erhabener Werke, können solche Steigerung erleben, wenn sie das volle Rund, die wie vom Sternenglanz getragene Wölbung des neuen Schauspielhauses um sich und über sich sehen. Hingabe an die Urkraft der Sprache und an die Geheimnisse räumlicher Mystik lehren sie erfassen, daß höherer Genuß als im Befriedigen der Gefallsucht in überpersönlicher Steigerung der Kräfte liegt.

Wir können solche Gedanken gar nicht hoch genug über uns aufwölben. Die auf uns folgende Generation wird sie bereits einfacher und selbstverständlich, darum vielleicht aber auch ohne den Reiz von Geheimnis und Ahnung auszudrücken imstande sein. Wir aber stehen noch am Anfang, sind noch suchend, müssen um der neuen Frömmigkeit

willen gewohnte Pfade verlassen, bequeme Brücken hinter uns abbrechen. Unser Wille zur neuen Lebensform ist erfüllt von Sehnsucht und von dem Gefühl, daß es sich bei aller schöpferischen Arbeit um das Herz der Gesamtheit handelt.

Rückschauend können wir aber auch feststellen, daß schon heute eine ganz bestimmte Marschrichtung vorhanden ist, die im Gegensatz zu Bräuchen steht, die gestern noch als gut und nötig hingenommen wurden.

Spezialistentum, Virtuosentum: das war das Merkmal des Theaterlebens der kapitalistischen Epoche. Wohl bekämpfte Richard Wagner die egozentrische Eitelkeit des Darstellers und verlangte Unterordnung unter das „Gesamtkunstwerk"; wohl bereiteten Darsteller wie Kainz durch ein auf Regie und Sachlichkeit gerichtetes Spiel der neuen Zeit die Bahn. Aber auch Wagner dachte als Kind seiner Zeit egozentrisch, wenn auch vom Standpunkt des Theaterimperators aus, und Kainz erlebte das ihn selbst anekelnde Schauspiel, daß ein auf Spezialistentum eingestelltes Publikum in ihm, dem hingegebenen Verkünder seelisch vertiefter Dichtung, nur bloß den Einzelnen, den Virtuosen beklatschte.

Dies Publikum freilich — unter Lessing lernendes Kind, unter Schiller umworbene Geliebte — war zu jener Zeit von denen, die den Beruf des Theaterstückschreibens betrieben, zur Dirne gemacht worden. Paris begann diese Mode, Berlin ahmte sie nach. Nicht in der Seele des Schaffenden wurden die Gesetze des Lebens erfaßt und gestaltet: unten im Parkett zwischen den Sitzen der Kritiker und der Premierentiger studierten gerissene Skribenten die Gesetze des Erfolges und entnahmen daraus die treibenden Richtlinien für ihre Arbeit.

Brutalität und Sentimentalität: dahin entarteten die Gegenpole des Lebens: männlicher Wille und weibliche Hingabe. Auf die schlechten Instinkte des Publikums zu spekulieren, dabei aber Güte des einzelnen als der einzigen anständigen Ausnahme jedem der vielen Hörer gleichsam privatim vorzutäuschen: darauf kam es an.

Heute aber wissen wir, daß nur eines hilft: zuzugeben, daß im Leben Kampf herrscht von Niedrigkeit und Nieder-

tracht, trotzdem aber und gerade darum zu schaffen im Hinblick auf die großen Werte, auf die überragenden Gesetze, die all das zerstörende Gewirr zur Einheit formen und über die Irdischkeit erheben.

Diesen neuen Glauben vorbereitend, entfernte sich die Bühnenkunst immer mehr von ihrer einseitigen Einstellung auf Bravour und Einzelleistung. Sie rang nach Einheit und Form, nach stilistischer Ruhe. Sie überwand den Realismus, wollte nicht mehr eine Stätte der Nachahmung sein und gottloser Kopie. Sie besann sich plötzlich, daß auf der Bühne nichts zufällig ist, daß schon das Wort „Bühnenbild" ein Gesetz enthält. Sie erkannte den Stimmungswert der Farbe, die steigernde Kraft des Raumes. Sie stellte den Bühnenkünstler frei zwischen vereinfachte, kubisch lebendige Form und machte ihn — der früher zweidimensional gebunden war wie ein gepreßter Schmetterling hinter dem Glas des Sammelkastens — nun gleichsam zur freien Plastik. Durch Kraft der Gebärde, durch Klang der Sprache und des Gesanges vermochte er sich damit über menschliche Begrenztheit zu erheben, zum Träger kühnen Gestaltungswillens zu steigern. Die Bühne gab Bilder, verwirklichte Träume in Linie und Farbe. Sie schuf Architektur und Plastik und eroberte sich die stilbildende Kraft des Raumes und seine nach Durchdringung mit Klang verlangende geheimnisvolle Feierlichkeit. Die Bühne beginnt — das ist die neue Stufe dieser Entwicklung — der Welt des Tanzes wieder eine Stätte zu sein. Sie erobert sich die Rhythmik der Bewegung, sie stellt völlig neue, in ihrer herrlichen Möglichkeit heute noch wenig Menschen vertraute Gesetze auf, nach denen Gestalten, Farbe und Form, nach denen Stellung und Geste, Wechsel und Ruhe, Schweigen und Klang eine geheimnisvolle Einheit bilden. Darin ist nichts mehr von entlehnender Zusammenstoppelung einzelner Künste, darin ist eine neue Einheit, die mit aller Steigerung des Begriffes wahrhaft als „Bühnenkunst" bezeichnet werden kann.

Und seltsam: hier zeigt sich eine völlig neue Verbindung mit der Welt des Kino, deren rhythmisch freie Möglich-

keiten einer neuen Entwicklung entgegendrängen. „Bewegung“, das Merkmal des Stiles unserer Zeit — denn nur Übelwollen kann verkennen, daß unsere Zeit ihren Stil hat, groß, bestimmt und erfüllt von eigenem Drange —, Bewegung aber bedeutet, über zeitliche Schranken erhoben, für jetzt und immer das Zauberwort der Bühne. Wie Form nicht nur positiv entsteht, sondern auch im Gegenbild, im negativen Ausschnitt des Ornamentes erscheint, so entsteht auch Bewegung nicht nur isoliert und einzig durch sich selbst. Auch der Hintergrund, auch die ewig klingende Rhythmik des Raumes nimmt an ihr teil. Das zu begreifen, danach zu handeln, wird die entscheidende Aufgabe der Bühnenkunst sein. Bewegung verbindet, Bewegung löst, Bewegung wird verstärkt oder gehemmt durch Farbe und Form, die im Wechselspiel hinter und neben dem, was sich bewegt, aufblitzt und sich verwandelt. Hier — nicht im Wunsche nach realistischer Wiederholung einer Wirklichkeit — hier sind die Gesetze neuer szenischer Gestaltung zu suchen. Bewegung kennt aber auch akustische Motive. Das Aufschlagen des Fußes beim Tanz, das metallische Klirren eines Schmuckstückes vermag eine Steigerung zu bringen, die unsere Seele wie mit straffem Bogen spannt. Wechsel der Schallrichtung aber, Anschwellen in der Nähe, Anklingen oder Abschwellen in der Ferne vermag Motive zu geben, die höchste Kraft, gesteigerte Weihe zum Ausdruck bringen.

Sind solche Erkenntnisse, vor der Welt der Bühne gewonnen, nicht wie ein Gleichnis für Empfindungen, die uns allen Äußerungen des Lebens gegenüber in schwingender Sehnsucht halten? Ist nicht im Schlag unseres Herzens, im Arbeitsverlangen unserer Sehnen und Muskeln, in der inneren Kraft unseres Hörens und Sehens ein Drang nach Rhythmik, ein Drang nach Bewegung, damit auch unseres Blutes Pulsschlag übergeleitet wird auf jenen großen Rhythmus, der rings der Welt das Leben schafft?

Es befreit uns, am Beispiel der Kunst, an den neuen Möglichkeiten einer Bühne des deutschen Volkes zu erkennen, daß wir nicht nur Trümmer hinter uns haben — daß Werk und Weihe vor uns ragen.

Epoche und Theater

Von

Arnold Zweig

I.

Das Theater im Zusammenhang mit der großen Politik betrachten, heißt, ihm die Perspektive der bedeutendsten menschlichen Angelegenheiten wiedergeben, die die abgelaufene Zeit ihm genommen hatte. So betrachtet, ist es weder das Haus des Schauspielers, auch nicht das des Regisseurs, noch auch der tonverstärkende Boden dichterischer Rede; es wird vielmehr wieder ästhetischer Gegenstand in jenem, allein würdigem Sinne, der die ästhetischen Werte gleichberechtigt in die Nachbarschaft der ethischen rückt, in die Region der seelenformenden, menschenschaffenden Kräfte, deren eine so ratlose und hilflose, so tief undeutliche und widerspruchsvolle, so verhärtete und entfremdete Seele wie die deutsche endlos bedarf und zu keiner Zeit mehr bedurfte als heute. Hier und hier allein findet sich, seitdem die Kirche aufgehört hat, ewige Dinge in einer die menschliche Seele schlechthin angehenden Form vorzutragen, eine nur zum Aufnehmen gekommene, erlebensbereite, mit Auge und Ohr, mit Lebens- und Geistesgefühl willige Menge in einem Raume, vor nur einem Gegenstand, zusammen; hier ist die Möglichkeit jeden Augenblick latent, daß aus den vielen einzelnen die geeinigte Masse entstehe, die selbst wieder ein hohes Einzelwesen wird, bereit und fähig, in einem einzigen Rhythmus zusammenzubrennen, das Leben gesteigert zu erfahren und

dies endemische Erlebnis, dies Glück des Gesteigert- und Geeintseins nebst dem Dank an seine Ursache mitzunehmen in jene entseelte und totarbeitsame Welt, die aus Gemeinsamkeiten nur zu gern wieder ohnmächtige, haltlose Individuen machen möchte. Diese einigende, steigernde, befeuernde Wirkung des Theaters ist eine seelisch-politische Wirkung. Von der Bühne und vom Zuschauerraum gehen auf eine vor dem Kunstwerk verbundene Menschenmenge Erlebnisse aus, die im Individuum noch Jahre wirken, die es formen und bestimmen. Es können steigernde und reinigende, es können verpöbelnde und verkitschende Erlebnisse und Ströme sein: je unverbildeter der Mensch ist, der sie aufnimmt, um so stärker und dauernder die Wirkung, um so zentraler hat sie an der Charakterbildung teil. Das Theater ist, nach der Selbstausschaltung der Zeitung, die einzige Volkspädagogie der großen Stadt und wird es genau so lange bleiben, als man diese pädagogische Wirkung nicht zu seiner Zwecksetzung mißbraucht. Der Zuschauer, der da merkt, daß er erzogen werden soll, verhärtet und schließt sich; sein Selbstgefühl wird gekränkt, sein Mißtrauen rege, der kritische Geist des Menschen sucht sich statt in der Art der Aufführung sein Ziel in ihrer Absicht, und alles ist verloren. Die pädagogische Wirkung des Theaters hängt schlechterdings davon ab, daß es von jeder pädagogischen Absicht frei bleibe, und fast ist es unklug, Gedanken wie diese an die Spitze einer kunstpolitischen Abhandlung zu setzen — Gedanken, die im Grunde, um recht zu wirken, verschwiegen bleiben müßten.

2.

Wenn hiermit ruhig ausgesprochen ist, daß im Wesen der pädagogischen Leistung selbst ein Element liegt, welches fürs Theater die Freiheit von jeder Zwecksetzung und erst recht von jeglicher Zensur fordert, so gibt es für diese Forderung noch mehrere dringliche Argumente. Zwar leben in vielen Orten Deutschlands einige Menschen von ausgebildetem Geschmack und reifer, in goethischem Sinne echter Bildung. Andere haben statt klaren Urteils wieder

die Spürkraft für das Wertvolle und von Notwendigkeit Erzwungene in dem Wirrwarr der zeitgenössischen Produktion; die Mehrheit des Publikums aber ist von derartiger Unsicherheit der Meinungen, so ohne Ahnung des vor dem Kunstwerk Wesentlichen und so ganz ohne unabgelenkten Instinkt des Geschmacks, daß auch von einem Mitbestimmungsrecht des Publikums keinesfalls geredet werden darf, weder das Was noch das Wie des Spielens betreffend. Die Anklage, welche in dieser Feststellung enthalten ist, trifft keinen einzelnen, ja nicht einmal eine Generation. Ein Blick auf den Spielplan Goethes, des Theaterdirektors, beweist, daß zu seiner Zeit das Publikum eben die Konzessionen erzwang wie das heutige, und das quillt aus dem Wesen jeden modernen Publikums, das zur Unterhaltung, in Selbstflucht und mit der Gehetztheit von Menschen vor die Bühne geht, die „sich vergessen müssen“, wenn es ihnen wohl werden soll. Dazu tritt eine Zeitungskritik, die bestenfalls Reife und Wärmegrad einer künstlerischen Leistung erleben und gut aussprechen kann, der aber die ästhetische, werttheoretische Fundierung ebenso abgeht, wie der tiefe Ingrimm gegen den vom Krieg ganz aufgedeckten und miterzeugten Ungeschmack, die selber kein Ziel und keinen kunstpolitischen Willen hat oder haben darf, und die infolgedessen — zwei oder drei Ausnahmen immer zugegeben — weder den Mut noch das Recht hat, dem Wollen des Kunstwerkes entgegenzutreten. Den Grad des Gelingens und der Vollkommenheit aufzuzeigen ist aber erst die eine, die im Grunde selbstverständliche Hälfte der Aufgabe einer jeden ernsthaften Kritik . . . Der Kritiker ist der Führer und Zuchtmeister des Publikums oder soll es sein. Daß unser Geschlecht in diesem Betracht nicht weit gekommen ist, dafür sind Erfolge wie Mißerfolge unserer Bühnen unzweideutige Zeugnisse; und so können Vereinigungen aus dem Publikum gewisser Städte, welche unternehmen, auf die Bühnen Einfluß zu gewinnen wie beliebige Käuferorganisationen auf dem Bedarf dienende Geschäfte, nur mißtrauisch betrachtet und abgelehnt werden; keinesfalls aber darf sich irgendeine

amtliche Stelle solcher Organisationen bedienen, ohne sicher sein zu sollen, nur Unheil anzurichten. Der heutige Zustand des allgemeinen Publikums und der Kritik großer Zeitungen ist der vollendeter Unsicherheit, ja Anarchie; und nur in dem Maße, wie diese Anarchie des Geschmacks sich beseitigt, darf und kann das Publikum auf die Haltung der Bühne Einfluß gewinnen — einen anderen Einfluß heißt das, als es ihn ohnehin durch Beifall und Ablehnung reichlich ausübt.

Große Zeiten geeinten und sicheren Geschmacks traten bei anderen Völkern dann ein, wenn entweder das Volk sehr klein war und deshalb sich lange Zeit als lebendige Gemeinschaft mit einheitlichem politischen Ideal empfinden konnte, oder eine dauernde und richtunggebende politische Leidenschaft das ganze kulturteilhaftige Volk erfüllte, oder eine geschlossene Kaste oder Klasse so unbedingt und auf lange hin maßgebend dastand, daß ihr Geschmack, d.h. ihr Ideal und Wille zur Form, als das schlechthin nationelle auftrat. Alle großen Epochen des Theaters haben sich in außerkünstlerischen Sphären lange vorbereitet und lassen sich nach einem dieser Gründe hin politisch einordnen. Wie aber sollte solch eine dauernde einheitliche Richtung in dem politisch verbauten, kleinstaatlich zerspaltenen, armen und zugleich über ein weites Land zahlreich verteilten deutschen Menschen des 18. und 19. Jahrhunderts mächtig werden? Wie konnte sich in einem Volke Tradition bilden, ästhetische Tradition des Theaters, das nur zwischen dem Siebenjährigen und den napoleonischen Kriegen Zeit hatte, sich hie und da des schwierigen theatralischen Apparats und seiner Auswirkungen zu bedienen? (Was der deutsche Genius an Tradition im Publikum dennoch erzeugte, war die intensive Tradition des musikalischen Geschmacks, die nicht einmal durch den Dreißigjährigen Krieg unterbrochen wurde, eines Geschmacks, der ja noch heute den theatralischen weit überragt und der auf dem überall notwendigen Kantor und Kirchenchor, den zahlreichen Hofkapellen und Virtuosen und der Hausmusik ruhte.) Zur Bildung solcher sicheren



Paul Wegener

Berlin



Urteilsrichtungen hatte das deutsche Publikum nie die Zeit und nie die politischen Voraussetzungen: nämlich das unbefangene Ausströmen aller tätigen und lebenformenden Kräfte, deren wichtigste eben politisch, gemeinschaftordnend sind. Nur wer das Leben tätig lebt, in jeder Richtung frei umsichgreifend, vermag seine dramatische Darstellung mit aller Leidenschaft mitzuleben und wissend zu beurteilen; ohne politische Freiheit, ohne politisch aktives Leben blieb jede ästhetische Auswirkung des Deutshen wurzellos, volklos, vereinsamt, blieb das deutsche Drama Lesedrama und die deutsche Bühne eine von ihren besten Kraftquellen abgezogene Kunst- oder Kitsch-Bühne: vor ihr stets nur Publikum, ihre Stützen stets Fürsten, Städte oder Direktoren, niemals — Volk. Der einzelne vermochte im Laufe seines Lebens aus vielen Erlebnissen Kunstgefühl in sich aufzuhäufen; weiterzugeben aber und auf eine Folge von Generationen zu vererben, was er an Erkenntnis und Erziehung gewonnen hatte, war er nur ganz selten imstande. So sind denn die Anregungen zur Geschmacksbildung, die von der Antike, von Shakespeare, und von den großen deutschen Dichtern und Kritikern ausgingen — denn Erlebensbildung und Formtradition sind eins — niemals in Deutschland zu voller Auswirkung gekommen; überall haben sich Ansätze gebildet, die von einer widersprechenden Kunst durchkreuzt wurden, noch ehe sie sich recht festzusetzen, geschweige Fruchtbarkeit zu entfalten vermochten, ohne daß sie doch untergingen. Rechnet man dazu die Verschiedenheit der deutschen Stämme, von denen keiner maßgebend zu werden vermochte, rechnet man die amusische Sterilität des politisch führenden Preußentums hinein (Kleist ist nicht preußisch, sondern ein Genie, das sich an seinem Preußentum zerstörte), die Überschwemmung des Unterhaltungsmarkts mit fremder, freudig aufgenommener Ware und die bedeutenden Kreuzungen deutscher Gestaltungsansätze durch fremde Dichtung (Ibsen, Strindberg): so müßte der Deutsche ein Genie an kultureller Eindeutigkeit sein, wovon er in Wahrheit das Gegenteil ist, wenn er, in der Epoche politisch widerspruchsvoller Erregung, einen ein-

heitlichen Stil, d. h. einen einheitlichen Geschmack hätte ausbilden sollen. Eine Folge dieser Zustände war die Vielfältigkeit, in der sich vor dem Ausbruch des Weltkrieges, dem Vorspiel der Weltrevolution, die Tendenzen des deutschen Dramas und Theaters darboten — eine Vielfalt, die voller Verheißungen auch für die Geschmacksbildung des Publikums war und ebenso voll Gefahren für sie, sobald der legitime Kampf der Richtungen und die zarten Fäden der Traditionen, die sich zu ziehen begannen, von irgendeinem volkserschütternden Erdbeben durchbrochen wurden. Diese Durchbrechung brachte der Krieg: die Folge mußte Anarchie des Geschmackes sein, die sich prompt einstellte. Denn indem die geistige Jugend aus dem Leben der Heimat ausschied, indem ferner der bürgerliche Mittelstand alsbald von der Not der Lebenshaltung gezwungen wurde, auf Kulturbetätigung mehr und mehr zu verzichten, indem weiter ein neuer, völlig traditions- und kulturloser Reichtum sich in die vordere Reihe des Publikums einzudrängen begann, und indem vor allem die ästhetisch ganz barbarischen Militärbefehlshaber ihre reglementierende Hand ins Gewebe geschmacklicher Angelegenheiten streckten und ihren „Geschmack" durchzusetzen strebten: entstand ein Zustand, der sich dem aus dem Felde Zurückgekehrten wie eine Kakophonie des Unfugs und Unheils entgegendrängte. Insofern das siegreiche Gewaltideal des Militarismus in jeder ästhetischen Kultur den Feind und Widerpart, die Verweichlichung, Humanität und kosmopolitische Dunstspinnerei sehen mußte, ist die Zertrümmerung dieses Militarismus durch die Niederlage und die Revolution de facto eine Wiedereröffnung der Wege in die Zukunft und die Voraussetzung jeglichen künstlerischen Schaffens, ja, wenn der Deutsche wie der antike Grieche seine größten Leistungen und Möglichkeiten in der philosophisch-ästhetischen Sphäre von jeher gehabt hat, die Wieder-Ermöglichung des deutschen Menschen.

3.

Die Aufgaben des Theaters fließen aus ihm selbst und bestimmen sich nicht wesentlich nach Art und Grundprinzip der Staatsform, in der es besteht. Dennoch ist klar, daß die größere Reife und Selbständigkeit des einzelnen in politischen Dingen ihm sowohl eine größere Selbständigkeit und Reife in Dingen des Geschmacks gestatten kann — denn Selbständigkeit ist eine allgemeine Haltung der Seele, sofern sie wirklich da ist —; kann, aber nicht muß — als auch ihn zur leichteren Überschreitung der Grenzen verführen, die dem gebildeten Menschen in Geschmacksdingen gesetzt sind. Derartige Überschreitung läge z. B. vor, wenn man, wozu die Verführung ja nahe, dem Schauspieler ein Mitbestimmungsrecht über die Gestaltung des Spielplans zubilligte. Denn in den Fragen des Was-spielens ist der Schauspieler, wenige Ausnahmen stets zugestanden, noch weniger zuständig und unvoreingenommen als der Laie aus dem Publikum, weil für ihn die Selbstdarstellung Sinn des Auftretens ist, und alles ihn dazu verführt, das Drama nach der Rolle zu bewerten, die es ihm liefert. So wenig die Gestalten eines Romans über Aufbau und Ausführung dieses Kunstwerkes mitentscheiden können, so wenig auch kann der Schauspieler die Auswahl der Stücke mitbestimmen, die über die Bühne gehen sollen. Man muß das Theater selbst und seine Führung als eine Art Kunstwerk betrachten, oder man wird ihm nicht gerecht; und da es mehr schlechte als gute Romandichter gibt, liegt keine Anomalie vor, wenn wir mehr schlechte als gutgestaltete Spielpläne haben. Damit ist selbstverständlich nichts über die Beteiligung der Schauspieler an der sonstigen Theaterverwaltung gesagt; hier kann die Kontrolle eines Schauspielerausschusses, der aus gewählten und geeigneten Theatermitgliedern besteht, nur sinnvoll und nützlich sein, um Willkür zu verhindern. Denn Freiheit ist zwar das Urelement jeder Kunst, und darum ist selbst mißbrauchte Freiheit, Willkür, noch besser als Knechtung und polizeiartige Reglementierung — aber nur in Kunstdingen,

wohlverstanden. Willkür eines Theaterleiters aber ist nichts, was mit Kunst zu tun hat, sofern sie sich wirtschaftlich äußert, oder Vorgänge aus der Kunstsphäre des Theaters — erwähnt sei die Verteilung von Rollen — von außerkünstlerischen, erotisch-wirtschaftlichen oder sonstwie persönlich-unsachlichen Motiven abhängig macht. Ein Appell gegen solche Willkür muß möglich sein; das Gefühl der Ohnmacht des Künstlers dem Besitzer gegenüber muß schwinden: Schauspielerräte und legitime Machtmittel bis zum Streik auch aus moralisch-menschlichen Gründen seien gefordert. Die Selbsteinsetzung des Schauspielers bei der Gestaltung seines Kunstwerkes, die Tatsache, daß sein Körper und alle Leidenschaften seiner Seele das Material seiner Kunstschöpfung abgeben, macht ihn reizbar und gibt seinem Selbstgefühl jenes Labile, das als Gegenmittel die Möglichkeit geradezu verlangt, den Schiedsspruch sachlich unbeteiligter Kollegen oder Theaterfreunde von Fall zu Fall zu fordern. Jede beseitigte Ungerechtigkeit aber hebt das Ansehen des Standes und das sittliche Niveau des einzelnen, und wie jede erlittene Ungerechtigkeit das Wesen der Welt, wie sie gefordert ist, verletzt, stellt jede verhinderte Ungerechtigkeit dieses Wesen wieder her und erfüllt den zu seinem Rechte Gekommenen mit jener sittlichen Wärme und jenem Glück, aus dem allein die Würde des Menschen und seine schöpferische Leistung frei sprießen kann.

Ob das Theater als Betrieb zu jenen zu rechnen sei, die für Sozialisierung reif sind, möge von genauen Kennern der wirtschaftlichen Verhältnisse geprüft werden. Daß die Mindestgage eines Schauspielers ihm ein wenn auch bescheidenes Auskommen ermöglichen müsse, ist eine Selbstverständlichkeit, ebenso, daß die Gagen der Stars und die Gewinne theatralischer Geldgeber nicht nur so lange etwas Unsittliches an sich haben, als Schauspielerinnen sich verkaufen müssen, um leben zu können. Es ist überhaupt die Frage zu stellen, ob ein Institut, an dessen Beschaffenheit die Kultur des Volkes so lebhaft beteiligt ist, nicht der geschäftlichen Sphäre überhaupt entzogen werden müsse, ohne daß darum Staatsaufsicht oder die beamtenartige

Stellung der am Theater beschäftigten Menschen eintreten müßte. All das zu entscheiden wagt der Verfasser nicht, obwohl er prinzipiell jeder Sozialisierung zustimmt. Es bleibt aber zu bedenken: daß die Berufung zur Schauspielkunst von der zu jeder anderen Kunst nicht wesensverschieden ist, und daß Grund genug vorliegt, nicht nur dem Schauspieler allein die Grundlage seines Schaffens zu geben, sondern auch Maler, Dichter oder junge Musiker dem erschöpfenden, heroisch verzehrenden Krieg mit der Not der unmittelbarsten Lebensbedürfnisse zu entrücken. Es ist eine herzlose, alberne und erbitternd dumme Redensart des unmenschlichen Spießers, zurechtgemacht zur Betäubung allenfalls sich regender Gewissensbisse, daß der Künstler dem Kampfe mit dieser Not irgendeinen Ansporn oder irgendwelche Steigerung seiner Tätigkeit verdanke. Jawohl, das Kunstwerk entbricht sich der Not: das aber ist die heilige Not des Gestaltungswillens im Kampfe mit dem Zweifel an der Fähigkeit, die unendliche Aufgabe zu bewältigen, mit der kritischen Unbefriedigtheit der eigenen Anforderungen, mit der Widerspenstigkeit des Materials und mit der Fülle des geschauten Lebens. Wer aus dem Unendlichen ein Endliches herauszuschlagen sich vorgesetzt hat, wer aus dem eigenen Gefühl die Ausdrucksmöglichkeit des Menschen zu bereichern vom Dämon eingesetzt ist, der sollte dem Mangel entrückt sein, obschon er nicht in der Fülle zu leben braucht. Aber auch hier ist ein Zuviel immer noch besser als ein Zuwenig — obwohl auch hier praktische Besserungsvorschläge immer an der Schwierigkeit, den Berufenen vom Unberufenen zu scheiden, leiden werden. Ist der Staat aber wirklich die Vertretung des Volkes und will er die wahren Aufgaben einer Gemeinvertretung sich nicht mehr entgehen lassen, so können der Hinweise, daß hier Aufgaben wirklicher Kulturpolitik die Fülle vorliegen, nie zuviele sein.

4.

Nur noch eines sei aus der Fülle der Möglichkeiten herausgeholt, die zur Erörterung stehen, wenn von der Rolle

des Theaters im Volksstaate die Rede ist: es ist die Möglichkeit, daß von der Bühne her jene einheitliche Richtung des Volkswillens her erfolge, die uns heute so ganz abgeht. Die Richtung selbst ist gegeben: sie heißt Selbstgericht der Nation, Einkehr, Umkehr und Erneuerung des deutschen Wesens. Die drei Grundsätze des alten zu unserem Heile zerschlagenen Deutschlands der wilhelmschen Epoche waren: „Negotiare necesse est, vivere non necesse", „Herrendienst geht vor Gottes Dienst" und „Gewalt geht vor Recht". Aus dieser Gesinnung entstand der Krieg und die Vernichtung aller Sittlichkeit zwischen Mensch und Mensch, zwischen Deutschen und Deutschen und zwischen Deutschen und Fremden. Es ist eine freventliche Verhinderung dieser Selbstkritik und Erneuerung, wenn alldeutsche Kreise die Augen des Deutschen von seinen eigenen Mängeln, Irrtümern und Fehlern weg auf die Mitbeteiligung der anderen Nationen an diesem furchtbaren Irrweg lenken wollen; denn es ist nicht unser Beruf, andere zu bessern, sondern uns selbst, und wir dürfen sehr ruhig das Heil der anderen Völker ihren eigenen Volksgenossen überlassen, die ihre Stimme zum Teil schon erhoben haben (Henri Barbusse, H. G. Wells, Leonid Andrejew seien hier mit Ehrfurcht genannt und der Name Heinrich Manns, Leonhard Franks und Andreas Latzkos diesen edlen Namen beigesellt) und weiter unermüdlich erheben werden. Sicher aber ist, daß die Erkenntnis, wie übermäßig der wilhelmische Deutsche an dieser Gestaltung des Lebens und an der Verursachung des Krieges schuld ist, eine allgemeine Erkenntnis werden muß, wenn die Wiedergeburt des Deutschen, die Rückkehr zu den deutschen Werten und Ideen der klassischen und romantischen Zeit, Wirklichkeit werden muß. Der wilhelmische Deutsche, das ist das deutsche Bürgertum in seiner breitesten Masse, dieses Bürgertum, das in den Zeiten des militärischen Sieges nach Annexionen schrie, das in jede Vergewaltigung, Ausbeutung und diplomatische Lüge willigte und das sich heute nicht damit rechtfertigen darf, es sei belogen worden. Es ist belogen worden, aber mit seinem Willen; es hat den gewalttätigen

Frieden von Brest und Bukarest gebilligt und war mit jedem Mißbrauch lebendiger Ideale (Selbstbestimmungsrecht der Völker) zu verschleierten Gewaltzwecken herzlich einverstanden, und es denunziert als Vaterlandsfeind noch heute jeden, der an seine Schuld zu rühren wagt und sein Schuldbekenntnis fordert, als Ententisten und wirklichkeitsfremden Ideologen. Die Idee aber ist das Wirkliche und Wirkende, dies hat der jähe Ausgang des Krieges bewiesen, und ebenso wirklich ist die seelische Umkehr, die als Voraussetzung jedes neuen Bauens unerläßlich ist. Diese Umkehr muß von der Schule ausgehen, die Universität, tief alldeutsch verschuldet, muß sie aufnehmen, die Kirche müßte sie als ihre eigenste Aufgabe pflegen. Aber der Verfasser gestattet sich sehr wenig Illusionen über diesen Punkt, und darum erklärt er, daß die Bühne noch am ehesten den Beginn mit solcher Aufrufung des inneren Menschen machen wird und schon gemacht hat, wenn auch noch schwach und zage, wie es in der Art der Zeit liegt. Um so mehr erwartet er von diesem Instrument der deutschen Seele für die nächste Zeit, weil in den Dichtern der Epoche nichts so heftig erregt ist, als dieser Drang, die verletzte und zerstörte deutsche Menschlichkeit wieder herzustellen. Wer wirklich den Kampf menschlicher Elementarkräfte mit dem Schicksal darzustellen unternimmt, der muß auflockernd, erschütternd und reinigend wirken; und wenn der Bürger als Publikum sich von den Gewalten der Bühne nicht in die Seele greifen lassen wird, indem er reinlich scheidet zwischen der Sphäre, in der die Weber sich erheben, oder die arme Lulu ihrem Schicksal verfällt, in der Lear sich verwirrt und Egmont untergeht, und jener Sphäre, in der die Maxime „Geschäft ist Geschäft" ihre wüste Gültigkeit hat: so wird ihn der beste Teil seiner Söhne und Töchter hoffentlich im Stiche lassen, und die Arbeiter werden ihm dabei vorangehen. Denn in dem Publikum der Volksbühne wird man sich auf diese Trennung der Sphären nicht so wohl verstehen, und wer Jahre hindurch mit Proletariern als gemeiner Soldat gelebt hat, weiß besser als jeder andere, ob auch hier das Sittliche vom Gewinn erstickt worden ist,

und ob nicht vielmehr unter dem ungebildeten Kleinbürgergeschmack, der sich obenhin als Arbeitergeschmack präsentiert, eine tiefe Bereitschaft lebendig ist, die Welt des Kunstwerks übergreifen zu lassen in das unheilige, so leicht zu heiligende Leben zwischen den Menschen. Die deutsche Wiedergeburt: Das ist die große Aufgabe der Bühne im Volksstaat, wie es die Aufgabe der Deutschen Dichter und Künstler ist. Und es hieße an der Zukunft des Deutschen verzweifeln, wenn man die Bejahung dieser Aufgabe und ihre Erfüllung bezweifelte. Die revolutionären Kräfte, die zur Ruhe noch langehin nicht kommen werden, sind nach innen zu schlagen bereit: die Bühne wird neben anderen Organismen auch hier die Richtung angeben müssen. Nicht Gewalttat und nicht die agitatorische Rede, sondern die lebendig hingestellte, lebendig anschaubare, tragisch sich erhebende oder komisch sich belächelnde deutsche Seele ist der Träger der Wiedergeburt, und sie darzustellen, ihr Raum, Licht, Gestalt und Resonanz zu geben, ist die Aufgabe des Theaters, eine ästhetische Aufgabe im antiken Sinne und antiker, das ist menschlicher Größe, Reinheit und Unendlichkeit.



Albert Steinrück

Berlin



Bühne

Von

Willi Wolfradt

Wie sollten wir atmen in einem Hause, das sich nicht in Fenstern öffnete gegen das große, weite Außen! Im ewigen Wechsel von Sein und Werden, Bindung und Freiheit entrinnen wir niemals dem Hause, den Wänden unseres Wesens, dem Haften unserer Gelüste. Aber solange Leben in uns ist, wächst nur mit dem Bewußtsein wirklichen Daseins unser Drang nach dem Außen, nach den Möglichkeiten hinter den Bergen. Und je tiefer in Tat oder Wesen das Ich verankert ist, um so sehnender sucht das Auge das Fenster, durch das es sich ins Außen schwingen kann, sich hingeben an die Unendlichkeit grenzenloser Regung. Wie es doch durch die Fenster drängt, aus den allzu engen Häusern quillt von ausschweifendem Blick, von brünstigem Suchen und Langen nach jenem unbestimmten Nicht-Ich! Von Traum wölkt es aus allen Fenstern über Straße und Land; aller Traum, der im Gehäus des zum Dasein gebundenen Lebens rege wird, sucht die lockende Ausschau des Fensters, das Organ aller vom Ich emanierenden Richtung, das Ausfallstor aller Strahlen, die aus umhegtem Bezirk zur großen Suche aufbrechen. Wo immer ein Sein mit seiner Kraft wohnt, bricht es sich Fenster durch die Wände, die es vom Allgemeinen sondern; und das viereckige Loch dort in der Mauer, das wie ein Zugleich von Auge, Ohr, Mund und Nase der dahinter liegenden Stube anmutet, ist nur ein Fenster-Symbol.

Die Grundform der Bühne stellt sich nun dar als ein Fenster mit paradox veränderter Richtung der Passage; als ein Fenster, zu dem nicht hinausgeschaut wird, sondern durch das man hineinsieht. Die Bühne, das Theater kommt vom Schaufenster her. Und wie uns das reale Fenster des realen Hauses als „Fenster" in einem „Haus" galt, so ist das Fenster, das aller Bühne, vom simplen Guckloch einer camera obscura bis zur aufrauschenden Vorhangsöffnung des Theaters (dem also die berüchtigte fehlende vierte Wand, jenes uralte Debattierthema der Bühnenästhetik, durchaus wesentlich ist, und dessen Guckkastencharakter nicht ein unvermeidliches Übel, sondern metaphysische Notwendigkeit ist) als Schema zugrunde liegt: nur Symbol einer aller Anschauung immanenten „Bühne". „Bühne" ist eine Anschauungsform, und zwar diejenige, die man Anschauung im Gegensatz zu Ausschau nennen könnte. Ob ganz konkret auf ein Podium gehoben, hinter Rahmen und Rampe distanziert und durch Licht, Gebärde und Kulisse sorglich gesondert von jenem uferlosen Außen des dunklen Zuschauerraums; ob weniger sinnfällig auf den Sockel gestellt und nicht so unmittelbar dargeboten als Pianist, Seehund im zoologischen Garten, erlauschte Stimme im Dunkel, Brief oder Luftschloß; ob schließlich ganz abstrakt als Gegenstand der Erkenntnis oder Nervenahnung dem Ich als existente Welt eigenen Daseins schaubar gegenübergestellt: wir sitzen ich-entlassen nun vor dieser Bühne und schauen aufmerksam auf dieses fremde Sein, das uns nicht mehr das allgemeine Außen ist, sondern individuelles Wesen, nicht mehr nur Nicht-Ich, sondern Du. Solange wir ausschauen, in Sein befangen, gibt es keine Bühne. Sobald wir Zuschauer sind, entsteht sie vor unseren Blicken. Wir können nie auf die Bühne, und könnten wir es, sie hörte auf, eine zu sein. Wie zwischen uns und dem Außen, so liegt zwischen uns und der Bühne stets das Fenster; nur daß es nunmehr einen anderen Sinn hat.

Und ist unsere Aufmerksamkeit nur das Negativ einer Abstreifung des Eigenbewußtseins, so ist es letztens doch

die Suche nach dem Ich, die uns so brennenden Blickes auf die Bühne starren läßt, das Forschen nach dem Selbst in jenem fremden Sein auf dem Postament der Objektivation, in jenem Begeben auf der realen oder irrealen Bühne. So daß der Zuschauer doch wieder nur ein Sendling ist des Sehnsüchtigen im Gehäus.

Der Ausschauer und der Zuschauer, das Außen und die Bühne sind die polaren Fälle der Schau. Stellt sich zwischen zwei Dingen die größte ihnen mögliche Distanz ein und besteht gleichwohl zwischen ihnen eine hysterische Neigung, sich ineinander zu verwandeln, so verhalten sie sich zueinander polar. Eine gewisse innere Umschaltung der Betrachtung vertauscht ohne weiteres die Pole.

So kann es geschehen, daß ich in der Haft des Stübchens mit dem kleinen hinausträumenden Fenster zum Zuschauer werde. Ich und Außen erfahren plötzlich in der inneren Anschauung eine seltsame Verschiebung des Tons, die Qualität des „Wesens" wandert zum Außen hinüber, das Ferne wird ein eingehäustes Dasein, Welt mit Grenze und Gesetz, während das Ich unter die Schwelle des Bewußtseins sinkt, um von mir nur den Zuschauer zurückzulassen. Das Außen ist Bühne geworden, das Zentrum des Geschehens ist hinter das Fenster verlegt; der Strahl der Schau, der ja seine Richtung nicht ändert, wird, erst zentrifugal, nunmehr zentripetal. Dieselbe Landschaft, eben noch als Vertreter des allgemeinen Außen von den ichflüchtig, dusüchtig schweifenden Ertastungen der ausschauenden Seele aufgesucht, hebt sich infolge jener minimalen inneren Umorientierung plötzlich auf eine imaginäre Bühne, rahmt und rundet sich zur individuellen Gegenständlichkeit, vertauscht den Sinne des Fensters und schließt sich durch einen Vorhang, der stets noch als Negativum fühlbar bleibt in der Schau, ab zu häuslichem Sein. Und so kann es geschehen, daß wir mit Augen auf die Straße blicken, die auf der Straße stehen, ichverloren und anschauend. Und so kann es umgekehrt wieder geschehen, daß uns sogar im Theater, dieser Einrichtung mit den günstigsten Voraussetzungen des Zuschauens, die

Objektivität des Bühnenwesens zerrinnt, die Szene: Welt, Außen wird und wir nur tiefer, durch Anschauung bereichert, in unser Ich einkehren. Inmitten der tausend Zuschauer wissen wir uns plötzlich zu Hause, wiederum sucht der Blick nicht mehr, um zu finden, sondern um zu wandern, und Drama, Dirigent, Hündchen und Heiland, Weib, Vers und Gletscherpracht, Bruder du und der alte Schrank mit den Täßchen: was immer auf dieser Bühne lebte, es sinkt vom Sockel, aus seinen Wänden, hinter dem Rahmen fort ins allgemeine Außen zurück. Es verliert sein Eigenleben, dem die Sonderung Bühne lieh.

Sie spielen den Hamlet. Ich lehne über die Rampe hinaus wie aus dem Fenster, weiß nichts von Bühne, bis sie aus unendlichen Nebeln heraufdämmert, zaubrisch schön. Hamlet gewinnt Körper, Atmosphäre, Bindung, wie es im gleichen Maß mich aus meinem substanziellen Ich in den großen, grenzenlosen Raum des Zuschauers drängt. Ich erlebe nun Hamlet, Problem, Bühne. Vielleicht als einen Teil des allgemeinen Außen erlebe ich ihn; ja, das Außen, das reine Nicht-Ich wandelt über die Bühne, der Ausschau entstiegen, objektivierte es sich zum Schaustück und heißt heute Hamlet, morgen Winnetou. Man erlebt freilich stets nur sich. Aber unter Umständen erlebt man sich unter einem Gleichnis, in einem Bilde, mittelbar; in der Anschauung statt im Bewußtsein. Diese Umstände sind die Bühne. Der Sinn der Bühne (in jeder Bedeutung des Begriffs) ist: Erlösung des Bewußtseins in die Anschauung, seine Ergänzung und Vertiefung in der Anschauung, die somit ihrerseits nicht Selbstzweck, sondern Brücke ist, Schraubengang zum Bewußtsein eines Iches gleichsam höherer Potenz, Erziehung.

Zwischen Ich und Du gibt es, entsprechend der Antithese der Schau — Ausschau und Bühne — zwei Möglichkeiten der Beziehung. Einmal ist mir das Du: Nicht-Ich, Außen, Tangentialpunkt von Ich und Welt. Ich fasse seine Hand, spreche mit ihm, küsse es, um mir zu ihm, mir durch das Du ein Fenster ins Unendliche zu öffnen. Zum andern ist das Du Bühnenwesen, schaubar, eine

eigene Welt voll Dasein, in die ich mich entlasse, eintauche, um in ihr Tiefen zu gewinnen, die mich in vertieftem Bewußtsein meiner selbst zu mir zurückkehren lassen.

„Im Übermaße der Gestalten
Lösch ich mich zu mir selber aus im Du!"

Es sind des Eros beide Pfade, schließlich vereint im Ich doch mündend. Und im Grunde steht immer nur das Ich dort auf der Bühne, als Hamlet, Hündchen und Du: immer nur das Ich. Denn, wiederum der Antithese der Schau entsprechend, mein Ich ist einmal Individuum, unteilbar, Wesen im Gehäus; zum andern aber gespalten in Zuschauer und Wesen der Bühne; ich schaue mich. Auf der Bühne steht im Grunde immer nur das Ich; der Spiegel ist die ultima ratio des Theaters, der Spiegel: die Identität von Zuschauer und Schausteller, das Symbol eines Selbstbewußtseins in der Anschauung.

„Bühne" ist jene andere Perspektive, die unentwegt als Möglichkeit die Form des Erlebens begleitet, die „Dasein" genannt wird. Sie ist die polare Möglichkeit des Daseins. Die Bühne stärkster Intensität, spannendster Konfrontation von Zuschauer-Ich und Objekt-Ich, höchster Verdichtung aller Polaritäten ist die architektonische Realisierung des Theaters im engeren Sinne. Seine Transzendenz ist der Spiegel. Das Theater ist das Asyl derer, die aus dem Hause entwichen, um sich nach Hause zu holen. In allen Häusern suchen sie sich. So schafft die Umarmung des Theaters die Gemeinschaft derer, die sich im Spiegel, aus dem sie ein neues, höheres Bewußtsein ihres Daseins gewinnen wollen, begegnen. Und kein tieferes Erlebnis hat das Theater zu vergeben, als das Erlebnis der „Gemeinschaft angesichts der Bühne", der Gemeinschaft aller Schau; denn dies ist nichts anderes als das Erlebnis des Unteilbaren, das letztlich alles Ich zur Konvergenz bringt. Und eben das, daß die Bühne aus dem Haufen der Einzelwesen ein heimliches oder offenbares Publikum kürt und Spiegel wird des unteilbar-allgemein Menschentümlichen, nicht nur meines speziellen Ichs, das macht sie zum Schema aller Kunst. In diesem tief-primitiven Sinne ist alle Kunst: Bühnenkunst.

Der Grundriß des Hauses

Von

Paul Zucker

I.

Zweck, Sinn und Inhalt des Theaters, seine eigentliche Substanz: die Aufführung verläuft im Zeitlichen. Diesem räumlich nicht fixierbaren Geschehen, der Handlung gegenüber, ist alles andere untergeordnet. Diese Banalität zu betonen, scheint notwendig in einer Epoche, die auf dem Gebiete des Theaterwesens durch Theorie und Historie, Dogmatik und ein dem eigentlich Theatralischen letzten Endes völlig wesenfremden Germanistentum — oder durch eine sich religiös-pathetisch gebärdende Kunstgewerblerei charakterisiert sind.

Zugegeben also, daß die architektonische Haltung, — wobei Architektur hier im allerumfassendsten Sinne: der Gestaltung alles Optischen im Theater verstanden sein will, — zugegeben also, daß das Architektonische nicht letzte Entscheidung für Gedeih und Verderb der Entwicklungsmöglichkeiten des Theaters bedeutet. Doch bleibt es, dem gestalteten Wort und der gestalteten Gebärde nachgeordnet, bestimmender Rahmen. Vielleicht sogar über die Bescheidenheit dieser Definition hinaus mehr als mitwirkender Faktor.

II.

So unendlich viel nun gerade in den letzten fünfzehn Jahren über Architektur und Inszenierung theoretisiert

und feuilletonisiert worden ist, eines scheint mir bei all diesen Diskussionen über Reliefbühne und naturalistischen Dekorationsstil, über die Funktion der Farbe und der Silhouette oder über die Grundrißgestaltung von Kammerspielhaus und Massentheater stets übersehen worden zu sein: Die Tatsache nämlich, daß die Besonderheit dieses Problems in der Verknüpfung und Rückbeziehung zweier völlig heterogener Fragenkomplexe liegt.

Bühne und Zuschauerraum bilden in viel stärkerem Maße ein einheitliches Ganzes als zumindest derjenige annimmt, der gewohnt ist, in der Gestaltung des Bühnenbildes das vornehmste Problem zu sehen. Ebenso wie eine Theateraufführung zur Aufführung eben nur dadurch wird, daß vor einem Publikum gespielt wird, dessen Einfluß, dessen künstlerische Funktion wohl niemand mehr leugnen kann, ebenso bedarf auch jedes Bühnenbild eines räumlichen Echos durch eine ganz bestimmte Gestaltung des Zuschauerraums. Der Kern des Problems liegt nun darin, daß der eine Teil, die sogenannte „große Architektur" des Theaters, des Zuschauerraums als Gegebenheit konstant bleibt, — das Bild der Bühne dagegen variabel.

III.

Konkret gesprochen: seit Bayreuth ist die Frage des Ringtheater oder Rangtheater die beherrschende. Das moderne Theater in seiner Rang- und Logenform ist eine reine Schöpfung des Barock, entwickelt aus der italienischen Opernbühne der Spätrenaissance im 17. und 18. Jahrhundert. Damit bedeutet es zugleich aber auch den architektonischen Niederschlag einer ganz bestimmten soziologischen Konstellation, der Beherrschung alles künstlerischen Lebens durch die Höfe und der mit ihnen im Zusammenhang stehenden Gesellschaft. Der Parallelismus geistigen, sozialpolitischen und ökonomischen Geschehens, der in paradigmatischer Klarheit die Wende des 18. Jahrhunderts zum 19. charakterisiert, die Reaktion gegen die Überspitzung des höfischen Prinzips, das natür-

liche Totlaufen des Barock und die Entstehung eines Klassizismus, der sich fast einheitlich auf allen kulturellen Gebieten damals zeigte, machte vor dem Theater merkwürdigerweise Halt. Hier herrschte bis über die Mitte des Jahrhunderts unwidersprochen und unangezweifelt der höfisch-barocke Theaterbau. Der seit der Mitte des 18. Jahrhunderts zuerst nur geduldete, später gern zugelassene, dann Einlaß heischende und seit der Jahrhundertwende fast absolut herrschende dritte Stand empfand nicht die innere Inhomogenität. Die Paradoxie der Tatsache, daß seine Feststunden, die Steigerungen seines Lebensgefühls durch die Kunst gerahmt wurden durch Räume, deren Form und Dekoration seine, des dritten Standes, Existenz einfach negierte! Erst auf dem Umwege über die Forderungen der dramatischen Dichtung (Hebbel), der Wagnerschen Oper wurde nun, nach mehr als einem Jahrhundert, die Formung der soziologischen Umschichtung zum baukünstlerischen Problem. „Was Gluck für die deutsche Musik, Lessing für die deutsche Dichtung, wurde — fast ein Jahrhundert später — Semper für den deutschen Theaterbau."

IV.

Die Idee des Ringtheaters ist natürlich letzten Endes auch heimlich klassizistisch. Sie setzt eine homogene Masse, ein geschlossenes Zuschauertum, ein gleich gestimmtes und eingestelltes „Volk" voraus. Als historische Realität vorhanden zu einer Zeit, als Theater und Schauspiel noch identisch waren mit öffentlichem Dienst und religiösem Kult. Heute allenfalls noch denkbar bei gelegentlichen Festaufführungen gesiebter Hörerschar. Sinnvoll bestenfalls in Bayreuth, sonst Vorspiegelung falscher Tatsachen. Die Dresdner Hofoper Sempers, 1878, das Teatro lirico in Mailand 1894 von Spondrini und Her Majesty's Theatre 1897 von C. F. Philipps erbaut, geben noch Übergänge. Erst nach 1900 entstehen dann wirkliche große Ringtheater, Vergrößerungen und Vergröberungen von Bay-

reuther Verhältnissen, das Münchner Prinzregententheater 1900 von Heilmann und Littmann und 1907 von denselben Architekten beispielsweise das Berliner Schillertheater. — Während aber hier diese architektonische Grundform nach der Seite des bürgerlich Alltäglichen gewendet aller eigentlichen Prägnanz entbehrt, entfaltet sich die Monumentalität der Idee überall dort, wo absolute Größe der Dimensionen den Gedanken täglicher, alltägliche Benutzung auszuschließen scheint. Festspielhallen, wie die Breslauer 1913 von Berg und selbst das künstlerisch nur aus seiner Entstehungsgeschichte heraus zu bewertende große Schauspielhaus Poelzigs in Berlin 1919 lassen doch einen Hauch von der zwingenden räumlichen Kraft konzentrischer Anordnung verspüren. Natürlich verlangt eine derartig gerahmte Bühne, ein derartig geordnetes Zuschauertum auch entsprechende Steigerung von Wort, Mimik und Gebärde, — tausendmal gefordert, kaum je verwirklicht.

V.

Die Tendenz des Wagnerschen Ringtheaters ging auf Vereinheitlichung der Zuschauer, ihre Prägung zu einer gehorchenden, gleichsam mitstatierenden Masse. Das ist, aus dem Architektonischen ins Soziologische zurückübersetzt, sein letzter Sinn. Die tiefinnerliche Verwandtschaft Wagnerscher Kunstauffassung und Wilhelminischer Gebärde wird auch hier wieder, an rein Formalem gemessen, evident.

Doch blieb sie nicht unwidersprochen. Der Individualismus, jener bürgerliche Individualismus, der — großartig im Wirtschaftlichen, in musischen und seelischen Bezirken höchst unzulänglich — renaissancistisch mißverstanden wurde, auch er mußte sich seine Bühne schaffen. Eine Überkompensation all jener Faktoren, die den Einzelnen zum Aufgehen in die Masse zwangen und diese als geschlossenes Ganzes der Aktion auf der Bühne gegenüberstellten. War die Beziehung dort eine primitive

Polarität, ein Kampf der Agierenden mit einer Seelensumme, so handelt es sich bei den „Kammerspielen" nicht mehr um ein Überreden, sondern um ein Überzeugen — um ein Überzeugenwollen des Einzelnen durch eine scheinbar ganz speziell für ihn sich abspielende Reihung von Szenenfolgen. Das dramatische Element im Sinne der Antike und Shakespeares tritt notwendigerweise zurück, das Theater entdramatisiert sich und die Geschehnisse werden mehr episch denn als Konflikt vorgetragen. Und auch hierfür bildete sich, — denn sie entstand wirklich aus der Notwendigkeit der Zeit, die gemäße architektonische Formung.

Das Theater des bürgerlichen Zeitalters, letzter Ausläufer der Aufklärung schuf sich das „Kammerspielhaus" im Gegensatz zur Feierlichkeit der großen Ringtheater, wie der Protestantismus sich seine Hallenkirchen, — großen Betsälen vergleichbar, gegenüber der räumlich-religiösen Allgewalt der großen katholischen Dome geschaffen hatte. Datiert die Literatur dieses Theaters seit den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts, so entstanden die adäquaten Räume alle erst ungefähr fünfzehn Jahre später: die Berliner Kammerspiele von William Müller, die Übergangsform des Hebbeltheaters in Berlin von Oskar Kaufmann 1906/07, das Stuttgarter „Kleine Haus" von Heilmann und Littmann und viele andere.

VI.

Gemeinsam bleibt den meisten der saalartige Charakter, auch wohl die rechteckige Grundform, Verzicht auf die beherrschende geschlossene Logenkurve (dies mit Ausnahme des Hebbeltheaters) und vor allen Dingen die Voraussetzung dieses Programms: Die relativ kleine Zahl der Zuhörer.

Die schon im Wort liegende Analogie zur Kammermusik bedeutet einen naheliegenden Trugschluß, denn Kammermusik ist ihrem innersten Wesen nach ja gerade nicht zur öffentlichen Vorführung bestimmt. Das Kam-

merspiel dagegen bleibt immer noch — Theater. Der Grenzstrich zwischen Kammerspiel und Buchdrama kann nicht scharf genug gezogen werden. Ins Räumliche übertragen: das Kammerspielhaus darf nicht den Ehrgeiz haben, privat wirken zu wollen, etwa den Festraum eines Wohnhauses nachahmen zu wollen. Wo diese Absicht vorherrscht, wie in einigen unserer kleinen Berliner Bühnen, entsteht ein peinliches Zwittergebilde, das nicht intim, sondern nur provisorisch und provinzlerisch wirkt. All diese überragt das „Theater am Kurfürstendamm" in Berlin von Oskar Kaufmann 1921, der einzige Theaterbau nach dem Kriege in Deutschland, der künstlerisch zu werten ist. Hier ist zum erstenmal der Versuch gemacht, einer bestimmten literarischen Richtung, einem bestimmten theatralischen Programm nicht nur auf der Bühne, sondern auch im Zuschauerraum einen entsprechenden Rahmen zu schaffen. Mögen auch viele der kunstgewerblichen Details der Mode unterworfen sein: — die eigenartige Kurvatur des Raumes, die zitternden Knickungen der Abschlußwand, in die die Logen nur eingeschnitten sind, nicht aber ihr die Form geben, die zart-silberliche farbliche Stimmung des Ganzen geben ein ausgesprochenes Programm.

VII.

Und die Architektur der Bühne selbst? — Über den Zusammenhang von Bühnenbild und Zuschauerraum zu sprechen wäre Verlegenheit: er existiert nicht. Vielleicht gelegentlich bestimmter Inszenierungen, in irgend einer unwesentlichen Äußerlichkeit, einem ad hoc geschaffenen Vorhang, der Übernahme irgend eines Farbklanges. Der mit einem ungeheuren Aufwand an Tinte und Theoremen durchgeführte Kampf um die verschiedenen Gestaltungsmöglichkeiten bleibt ein Fechten im Leeren. Es sind nur graduelle Unterschiede, keine prinzipiellen. Die Mittel der Formung bleiben ewig dieselben. Farbe, Gruppierung von Masse und Körpern, Silhouettierung der Gegenstände

und der Agierenden, Verteilung von Licht und Schatten, — gleichgültig ob man diese Mittel in intenso als Treppenstufen, Vorhänge, Lichtbündel usw. verteilt oder sie gegenständlich motiviert.

Mit welchem Pathos wurden die ersten Shakespeare- und Maeterlinck-Inszenierungen Gordon Craig's verkündet! Und doch überwiegt heute aus einer gewissen zeitlichen Distanz betrachtet bei diesen strengen und reinen Leistungen offenbar nicht das musische Element, das absolut künstlerische, der Reichtum an Einfällen, sondern das Reformatorische, die pädagogische Absicht. Als Gegengewicht gegen die Meiningerei durchaus lobenswert, aber letzten Endes doch Symptom einer durchaus kunstwartlichen Gesinnung.

Indifferenter bleiben die Erinnerungen an den Münchner Kreis, die Inszenierungen Fritz Erlers, Hans Beatus Wielands und Engels. Sie entsprechen als Malerbühnenbilder im einzelnen der Malerarchitektur des Darmstädter Kreises, breite dekorative Wirkung, kaum ein Eingehen auf das Inhaltliche des Stückes, kein Versuch, die geistige Essenz zu geben, aber gute einzelne Einfälle. Alles irgendwie von außen an das Theater herangetragen, ebenso wie in Darmstadt jede einzelne Form doch architekturfremd wirkt.

Weit mehr Theaterblut liegt in den Inszenierungen Orliks, die frei von aller Prinzipienreiterei, keine ängstliche Zurückhaltung gegenüber Naturalismen zeigen. Freude am Detail und eine reizende Verliebtheit in das Stoffliche. Erinnert sei nur an die Inszenierung der Räuber, Judiths und der Butterfly.

Karl Walser und Ernst Stern sind die letzten Enkel der Bibbiena, jener internationalen Theaterfamilie, die durch das ganze 18. Jahrhundert die Dekoration der europäischen Bühnen beherrschten — ihre wahrhaften Erben. Ihre Prinzipien oder besser ihre Prinzipienlosigkeit ist Gottseidank nicht im Begrifflichen zu definieren: die Freude am Spielerischen, an der Illusion, am reizvollen Detailumriß, kurz an all jenem, das die Schwere der Dinge und

die Ökonomie der Realität eben nicht im Alltag entstehen läßt und die sich romantische Phantasie eben deswegen auf der Bühne erbaut.

Aber auch sie nicht, obwohl vom echtesten Theaterblut, nicht die allzu kunstgewerblichen Wiener Koloman Moser und Wimmer, nicht Pankok, Schumacher, nicht einmal der wirklich lebensvolle und einfallsreiche Pirchan bringen einen eigentlich neuen Stil.

VIII.

Zieht man die Quersumme der letzten zwanzig Jahre, so bleiben nur zwei: Adolphe Appia, bei dem technische und künstlerische Begabung kaum zu trennen sind, und endlich die wahrhaft genialen und großzügigen Inszenierungen Rollers. Aller Streit um „Naturalismus“ oder „Stilbühne“ verstummt völlig, gegenüber dieser Konzentrierung der einzig wesentlichen und wirklichen Bühnenelemente: einer klaren, architektonisch sofort überschaubaren Rahmung der Agierenden und der Gegeneinanderstellung fertig betonter unmodellierter großer Flächen.

Und neben diesen beiden noch eine andere Welt, Mehrung unsres theatralischen optischen Besitzes, wahrhaft neu wie die Schöpfungen Rollers und schon nicht mehr wegzudenken: die Russen. — Repräsentiert durch Bakst — doch ist dieser nur der europäischste von ihnen. War es dort die Straffheit der architektonischen Gliederung, Rhythmisierung der Körper und Massen und das Gegeneinander der Farben, so bringen sie zum ersten Male in Europa die Materie selbst zur Wirkung auf der Bühne. Es ist ein unnachahmliches Gefühl für die Oberflächenstruktur der Dinge, für die Differenzierung ihrer Schwere und Dichtigkeit, ihren Glanz und stumpfen Schimmer — alle Vielfältigkeit des Scheines wird eingefangen, zum Leuchten gebracht, und so zur Dienerin der Dichtung!

Das Große Schauspielhaus

Von

Rudolf Borchardt

Das neue Theater Max Reinhardts ist ein Appell an den Mut, einer bis zur Aussichtslosigkeit unerhörten Lage mit ebenso unerhörten Mitteln zu begegnen und die Entwickelung, auf der schiefen Ebene gepackt und herumgedreht, wieder zum Gipfel zu wälzen. Jeder Appell an den Mut weckt zuerst den Chor aller verbündeten Feigheiten. Während des ganzen ersten Jahres haben wir nur die Denkfähigkeit, die Angst umzudenken und die Scheu vor Klarheit über die entstandene Lage, seinen ungeheuren Entwurf beurteilen hören. Von allen Seiten her ist das Volk vor den Türen des roten Riesenhauses angehalten, beim Schopfe genommen, seitab gezogen und taubgeschwatzt worden. Hörte man auf die Stimmen der landläufigen Urteiler, so war es fast ein Verrat an der deutschen Kultur, in dies Theater zu gehen, den schändlichen Verbrechen an der deutschen Vergangenheit und dem Geiste des Dramas, die dort perpetriert wurden, die reine Seele zu leihen. Aber das Volk war auf die Dauer nicht zu beirren. Es hat ein ganzes Jahr lang die ungeheuren Räume mit seinen Beisteuern gefüllt und die gleichen fürs nächste Jahr versprochen. Den Argumenten der Retter seiner Bildung hat es kaum mit Widerlegungen dienen können, bestenfalls sich das Gewissen trüben lassen. Aber, ob mit gutem oder schlechtem Gewissen, es sitzt in diesem Hause und hat Besitz davon ergriffen. Mit oder ohne Gründe, mit oder ohne räsonniertes Programm, mit oder ohne Bewußtsein von der

Tragweite dessen, was sich in der Stille vollzogen hat, es hält an dem neuen Hause fest und ist nicht daraus zu vertreiben. Max Reinhardt hat die Kritiker beiseite geworfen und das Volk gewonnen. Sein Theater ist das Heut der Geschichte, der Kampf gegen sein Theater ist ein sterbender Rest Sentiment und Ressentiment. Aber das Heut der Geschichte ist nicht nur diese Bühne, sondern das Amphitheater und was auf ihm sitzt, dies neue Volk, dies neue Publikum. Dies Publikum, ein Publikum in der Bildung, das noch nicht weiß, ob es aus Sensationslust oder aus Lebensdrang dort sitzt, ob es sich vergnügt verrohen läßt oder mächtig umwandeln, ob diese Bühne, ob diese Schauspieler, diese Darstellungsart im leeren Raum nur ein neuer Nervenkitzel sind oder ein Rettungsschritt ins neue Recht des Theaters, ob ein Effekt vulgärsten Ranges oder Wiedererstattung des Dramas von seinem Usurpator, dem Individuum, an seinen rechtmäßigen Herrn, die alte große heilige Menge, — dies Publikum hat ein Recht darauf, im einfachsten Sinne des Wortes Recht zu bekommen — mit Gründen zu vernehmen, daß es recht hat, wenn es die Zeitungen zerreißt und in dies Theater geht — mit Gründen zu vernehmen, daß es reifer und weiser, mutiger und freier ist als die Kritiker, die es beraten wollen —, ja, daß es dem Mute, dem Instinkte, dem Genie, das dies Theater im bedrohlichsten Momente des Dramas errichtet hat, innerlich wesensverwandter ist als die ganze beleidigte höhere Bildung, die ihn an gebrochenen Maßen vermißt. Denn in diesem neuen Publikum ist, ebenso wie im Genie, das Ewige naiver Menschheit. In den Wortführern der Meinung, die das alte Theater noch für rettbar halten, und dem neuen schon darum zuwider sind, ist nur das Beschränkte der Epoche, das ererbte Vorurteil von bloß gebildeten Begriffen ohne Bild und Leidenschaft, das die Mittel für die Zwecke nimmt, und sie noch verteidigt, wo alle lebendigen Zwecke längst verloren sind.

Darum habe ich mit Zahl und Maß begonnen; darum kehre ich zu Zahl und Maß zurück. Denn das große Haus ist nicht die alte Bühne mit einem verzehnfachten Zuhörer-

raume; weit gefehlt. Auf die Stillosigkeit so halber Lösungen konnte nur der Irrtum verfallen, der den sogenannten Wenigbemittelten an der Gnadentür bourgeoiser Bildung Teil geben wollte und die gnadenlosen Zwitter der Volksbühnen schuf. Es ist nicht die Bühne, die vor fünftausenden ebenso spielt wie sie, wenn durch den halben Zuschauerraum hin eine Zwischenwand eingesetzt würde, vor fünfhundert spielen würde; das wäre neuer Most in alte Schläuche. Die Menge ist hier nicht zugelassen, sondern sie ist hier Herr: Sie wird hier nicht von der Bühne her gebildet, sondern sie gestaltet diese Bühne; und sie gestaltet damit ihre primärste einfachste Eigenschaft, durch ihre Wesenhaftigkeit; damit jeder von allen Seiten her in den Bühnenvorgang Einblick haben kann, der Hochsitzende, der Schiefsitzende, der Seitsitzende, opfert die Bühne das Flächenbild, das nur dem von vorn draufstarrenden Auge als solches sichtbar wird; es opfert die Kulissen, in die hineingeguckt werden würde und den Schnürboden, und sprengt alle Leisten des alten Kastens. Sie ist nicht mehr Ausschnitt, sondern Raum, nicht mehr Fläche, sondern dimensioniert wie das Lebendige. Die Behelfe der Bildung, mit denen es so leicht war, Bühnenstil zu halten, sind gefallen; die Bühne steht wieder an ihren Anfängen. Sie ist ein Tanzraum, ein Spielraum, ein Raum zum Agieren, ein Raum für Aufzüge wie beim deutschen Barockdrama.

Das aber ist die alte Position des alten Theaters der Menschheit gegenüber. Nur ist sie, ehedem läßlich, hier durch die eisernen Schranken des Wirtschaftsgefüges unserer Zeit unerbittlich geworden. Das Theater Max Reinhardts ist wie alle großen und echten Revolutionen im Grunde eine Restauration, Wiederherstellung einer alten Organizität an Stelle einer überlebten Systematisierung. Ob diese Wiederherstellung glücken kann, das zu entscheiden liegt beim deutschen Geist und seiner poetischen Kraft — Goethisch zu sprechen bei „des Menschen Kraft im Dichter offenbart". Der Dichter wird zu zeigen haben, was er mit dieser Kraft teilen kann, durch welche allen



Max Pallenberg

Berlin



gemeinsamen Kräfte er sich mit ihnen ins gleiche zu setzen vermag. Alle Voraussetzungen dafür, das Schuldbuch der Zeiten zu zerreißen und frisch wie der Athener und der Brite um das Herz seiner Zeit zu ringen, sind ihm gegeben; das Haus steht da, die Bänke sind gefüllt, eine Bühne davor, wie Goethe sie verlangte, als er sich in jenem berühmten Briefe an Kleist, auf zwei Brettern über zwei Fässer gelegt, mit Shakespeare und Calderon jedes Jahrmarktspublikum zu bezwingen getraute. Dies und nichts anderes, in gigantischen Maßen, ist das Große Schauspielhaus. Es läßt alles Menschliche zu, das Allzumenschliche und das Übermenschliche nicht ausgeschlossen. Man hat die Wahl, ob es eine sublime oder gemeine Stätte werden soll. Zu beiden wird sich die Masse bereitfinden lassen, je nachdem man sie liebt oder verachtet. Man habe den Mut dessen, der sie erbaute, und schaudere nicht vor dem Worte plebejisch zurück. Es ist dem Erhabensten minder unverwandt als seine Entartungsform, das Vulgäre, das aufgeputzt und mit falschen Steinen staffiert, der Gaunerprunk vor den sterbenden Bühnen der Emporkömmlinge spazieren führt und sich im Kino die Form geschaffen hat, die alles Todeswerte dieses großen und unglücklichen Volkes allein verdient, indes sein Lebenswertes noch einmal die Frage an das Schicksal stellt, — hier und hier allein.

Festspielhaus in Salzburg

Von

Hans Poelzig

Aufgefordert, einen Entwurf für das Salzburger Festspielhaus zu stellen, fügte Hans Poelzig seinem Projekt diese über alles Augenblickliche hinausreichende Ansprache bei. Man wird erkennen, wieviel Grundlegendes zur Theaterarchitektur überhaupt in den allgemeinkünstlerischen Bekenntnissen liegt.

Der bildende Künstler hat lediglich mit der Form zu tun, und jedes Problem nimmt ihn gefangen in Hinsicht auf die Form, die er aus dem gegebenen Vorwurf heraus entwickeln kann. Und da das künstlerische Schaffen aus der Intuition geschieht, die vom Verstande nur kontrolliert wird, so hat es Sprünge aufzuweisen, die oft ganz unlogisch erscheinen können und durchaus nicht in gerader Linie vor sich zu gehen brauchen. Und nun gar bei einem Problem, wie es hier vorliegt, das in ganz ungeheurer Weise durch die örtliche Umgebung beeinflußt wird.

Ein Festspielhaus in Salzburg ist ein Ding ganz für sich, das bei einem empfindenden Architekten wahrhaftig nicht in erster Linie technisch-praktische Erwägungen auslöst. Er wird von selbst geradezu in eine Phantastik gedrängt, die über der ganzen Gegend und über ihren Schöpfungen lagert. Und wenn er Mirabell und Hellbrunn gesehen hat, wenn er das steinerne Naturtheater vor Augen hat, so gerät er zunächst in eine mehr oder weniger gelinde Raserei, die ihn an nichts anderes denken läßt, als wie er dieser Formwelt etwas Wesensgleiches, ja noch eine Steigerung zufügen kann. Und diese Raserei geht mit ihm

durch und, er wirft vielleicht gar das so wohlabgewogene Programm von Professor Roller unwirsch in die Ecke, um zu versuchen, ob er nicht von einem ganz anderen Ende das Problem zu fassen kriegt.

Alle rein technischen Erwägungen sind dem Künstler überdies von vornherein ein Greuel. Und wenn er auch weiß, daß dieses rein Technische nicht zu umgehen ist, daß es bewältigt werden muß, so weiß er doch auch und fühlt beständig, daß das Technische in dem Leben der heutigen Zeit eine viel zu große Rolle spielt, und er wird immer wieder von neuem den Kampf gegen die Herrschaft der Technik aufnehmen. Technische und künstlerische Anschauung sind und bleiben krasse Gegensätze, und der Künstler weiß nur zu gut, daß gerade der Kunst der Deutschen das krause, vielgestaltige, Umwege machende, das ganz und gar Unrationalistische den Zauber aufdrückt.

Das rein Technische wird die Kälte der Erscheinung niemals los, und die offenbare Gefühlsarmut unserer heutigen Bauten gegenüber den Schöpfungen der Vergangenheit resultiert nicht zum letzten daraus, daß sie geradezu fürchterlich praktisch sind.

Und nun ein Festspielhaus in Salzburg. Nicht auf irgendeinem gedrängten Grundstückgelände, sondern im Freien, zwischen den Bergen, mit dem Ausblick auf die Alpen und nicht zuletzt in ideellem Wettbewerb mit den vielgestaltigen Schöpfungen von Leuten, die Zeit und Weile hatten, die im ungehemmten Spiele ihrer Phantasie Kunst machten.

Da setzt natürlich beim Künstler zuallererst der stärkste Protest gegen alles ein, was einem derartigen Festspielhaus zunächst praktische Erwägungen zugrunde legt. Er denkt an nichts, als an die Möglichkeit, wie er dieses Stück Land mit Gebilden seiner Phantasie — soweit sie ihm zur Verfügung stehen — bepflanzen kann und versucht dann erst, seine Gebilde auf das Niveau zurückzuschrauben, auf dem das heutige Leben sich bewegt. Und zähneknirschend gibt er eine Weite der Gestaltung nach der anderen, einen phantastischen Seitensprung nach dem anderen preis, um viel-

leicht schließlich doch in gedrängterer Form etwas Endgültiges hinstellen zu können, in dem so viel wie möglich vom freien phantastischen Spiel geblieben, das aber nun für den jeweiligen Zweck — welches grauenvolle Epitheton für ein Kunstwerk — brauchbar geworden ist.

Und wenn ich mich, meine hochverehrten Damen und Herren, heute geradezu zum Lobpreise des fast Unpraktischen bekenne, des technisch nicht in gerader Linie einwandfreien, des krummen, ja weitläufigen, so tue ich das, weil in mir als Künstler der Protest gegen die praktische Forderung immer lauter geworden ist und weil Ihr Salzburg und die vorliegenden Aufgaben diesen Protest erst recht zum Aufflammen gebracht haben. Man braucht nur einen alten Grundriß zu betrachten von einem Haus, Schloß oder einer Kirche, ob aus dem Mittelalter oder dem deutschen Barock: er ist schief und krumm. Eine wirklich gerade Linie ist kaum vorhanden, das Ganze singt aber im Spiel der Linien wie ein Lied. Und wenn Sie durch so ein Haus oder Schloß wandern bis unter den Dachboden, so umfängt Sie eine Heimlichkeit und Freude, vielleicht auch einmal Grauen, und wenn Sie in das Innere der Kirche treten, so sind Sie von Mystik umfangen. Und die heutige Schule, die Kirche? Es ist alles unheimlich korrekt. Die Achsen klappern, die Spülklosetts liegen an der richtigen Stelle, die Breiten der Flure und Türen sind berechnet. In der Kirche kann man sogar von jedem Platz aus sehen — aber selbst die übergroße sanitär-technisch berechnete Helligkeit der Schulräume ist öd, das mit gräßlicher Bewußtheit entworfene Ornament beißt geradezu, und in der Kirche thront auf einem Altar der Rationalismus und läßt keine übersinnliche Stimmung aufkommen.

Nun werden Sie mir wohl glauben, daß ich keine bewußte Naivität, keine Imitation, keine äußerliche Stimmungsmache befürworten will, und die mittelalterlich frisierten neuen katholischen Kirchen geben der Stimmungslosigkeit der evangelischen, die für die Seelenzahl eines Kirchensprengels, aber niemals vor Gott errichtet sind, an falschem Zauber in nichts nach.

Nein, ich möchte, daß wir in dem Geist schaffen, in dem allein Kunst gedeihen kann und bisher gediehen ist — bei allen Völkern. Kunst hat nichts zu tun mit dem Zweck, sie ist zwecklos. Es ist immer noch besser, man vergewaltigt den Zweck und schafft ein wirkliches Kunstwerk, als daß man den Zweck, d. h. den kalten Verstand, triumphieren läßt. Kunst hat auch nichts mit Zeit zu tun. Jedenfalls nichts mit der Tyrannei der Zeit, der wir uns heut zu unterwerfen pflegen. Wer Kunst befördern oder machen will, muß Zeit haben können. Es ist besser, man plant Jahre und baut Jahre, als daß man einem augenblicklichen, rasch erwünschten Vorteil zuliebe ein Kunstwerk in Plan und Ausführung überstürzt. Das klingt in unserer Zeit recht ketzerisch; aber ich kann ruhig davon reden, da ich selbst durch die Umstände mehr als einmal gezwungen worden bin, in ungeheuer kurzer Zeit zu planen und zu bauen und dieser Notwendigkeit auch gerecht geworden bin.

Aber, meine Damen und Herren, es handelt sich um Salzburg, eine Stadt, die ein Kleinod ist, und um einen Bauplatz, der ohnegleichen dasteht. Um eine deutsche Stadt, weit nach Süden gerückt, vom Süden wohl beeinflußt, aber doch deutsch, da sie barock ist, nicht in rein stilistisch bestimmtem Sinne, sondern in der Auffassung der Kunst. Alle deutsche Kunst ist mehr oder weniger barock, kraus, ungerad, unakademisch, von der romanischen Zeit über die deutsche Gotik bis zum Rokoko.

Und wenn auch das Haus, das Sie bauen wollen — nach dem Programm —, irgendwie Baugebilde der Vergangenheit nicht nachahmen soll — das erscheint auch mir selbstverständlich —, so bin ich doch in Salzburg und muß, ob ich will oder nicht, mit dem Zauber der Vergangenheit mich auseinandersetzen. Und muß mich damit auseinandersetzen, wenn ich will, daß das Neue überhaupt dazu klingen soll. Ich weiß ja ohnedies nicht, was ein Künstler ohne die Vergangenheit machen will, ohne die gefühlsmäßige Stellung zu ihr zu suchen und zu finden, ohne sie zu fressen mit Haut und Haaren, um sie zu überwinden und etwas zu schaffen, was neben ihr Bestand hat. Das haben alle ge-

tan, auch die Alten und gerade die Alten. Wie wäre es sonst möglich, daß die Schöpfungen selbst italienischer Barockmeister auf deutschem Boden bewußt oder unbewußt beeinflußt durch die gotische Umgebung ganz und gar umschlugen in das, was man deutschen Barock nennt, der immer mehr mit der Gotik Wesenszüge und Gleichheiten annimmt? Es kommt eben auch hier nur auf das Wie an. Auch ich hasse die Historie, soweit sie mich einzwängen will, und liebe die Vergangenheit, soweit sie künstlerische Instinkte bei mir weckt. Und da scheint mir die künstlerische Vergangenheit der Deutschen gerade heut, da wir uns zerschlagen vom Geschick allmählich wiederfinden müssen, vernehmlicher als je zu sprechen. Schon wieder sind ja die philologisch, historisch geschulten Prediger da, die da sagen, man müsse so tun, wie in der Zeit vor hundert Jahren und sich in den Klassizismus retten, oder die einen Stil der armen Leute predigen, da wir es nun doch einmal geworden seien. Nein — und abermals nein, sage ich. Schaffen wir in Trotz und Freudigkeit auf die Zukunft einen Stil der Zukunft, wie es einem starken Volke ziemt. Und knüpfen wir geistig und nicht formal sklavisch an die Tradition unseres Volkes an. Die Gotik übernahmen die Deutschen und steigerten sie nach der schulmäßigen Bauhüttenperiode hinauf in den Stil des St. Stefan in Wien, der Lorenzkirche in Nürnberg, der Albrechtsburg in Meißen. Den annoch klassischen Barock der Italiener übersteigerten die Deutschen in den Werken des Prandauer und Hildebrand, der Gebrüder Asam und Pöppelmann so, daß alles romanisch-rationalistische verschwand. Wo ist das Volk in Europa, das dem Zwinger in Dresden, dem süddeutschen oder österreichischen Barock etwas Wesensgleiches entgegenstellen könnte? In diesen Bauten lebt die vielgestaltige, mystisch tiefe, groteske und liebliche Seele der Deutschen wieder auf. Und diese deutsche barocke Art, dieses ländliche Rokoko, ohne jedes Raffinement, spielend, zum Teil herb, streng und ungeschickt, diese starke und zugleich krause Art war immer da. In Dürers Melancholie, bei Altdorfer, in der Haltung romani-

scher Dome, zumal des Übergangsstils, als die übernommene Art überwunden war, und ebenso in der Architektur der deutschen Spätrenaissance. Immer aber wieder wurde der Faden abgerissen durch fremde Invasion vom Westen und Süden her, und erst in der Spätkunst aller Stile fanden sich die Deutschen zu ihrer eigenen Art zurück, die den Franzosen und Italienern barbarisch erschien.

Zugrunde gerichtet wurde freilich erst das künstlerische Schaffen der Deutschen, das alle Städte und Dörfer — vor allem Süddeutschlands und Österreichs — bis zum Ende des 18. Jahrhunderts so unendlich reich macht, durch die Herrschaft der kunstwissenschaftlichen Betrachtung. Zu allen Zeiten ist über die Berechtigung der oder jener Kunstrichtung philosophiert worden, und zu allen Zeiten starker künstlerischer Spannung tobte das Für und Wider über stilistische Auffassungen. Aber wie ein dunkler Nebel über die Blüten einer naiven und freudigen Kunstausübung legte sich das allmählich immer mehr diktatorische Herrschaft in Anspruch nehmende Walten einer wissenschaftlichen Betrachtungsweise. Man ging von einem mit größtem künstlerischem Feingefühl bis zum Raffinement an einer einzigen Bauaufgabe — den Tempel — entwickelten Stile — der griechischen Antike — aus und forderte das Einhalten der Gesetze dieses Stils an unseren Bauaufgaben. Nicht nur die Deutschen, sondern auch die Franzosen wollten — sicher einem Reinigungsbedürfnis folgend —den Weg über die Antike gehen. Aber den Deutschen war es vorbehalten, durch immer wieder neue wissenschaftliche Forschungen und die Forderung, die Ergebnisse dieser Forschungen peinlich beim Bauschaffen zu berücksichtigen, eine Zwangsjacke für die Kunst zurechtzuschneidern, in der wir heut nach allerlei Variationen in den stilistischen Forschungsrichtungen des 19. Jahrhunderts immer noch stecken. Nebenher ging die Verschulung des ganzen deutschen Volkes, so daß es heut überhaupt nur noch imstande ist, begrifflich zu denken und das Schauen völlig verlernt hat.

Und diese wissenschaftlich begriffliche Schulung, die Überhandnahme des technischen Denkens bannte die Archi-

tekten an das Reißbrett. Im 19. Jahrhundert sind unendlich viel mehr architektonische und bauliche Zeichnungen überhaupt angefertigt worden, als in allen vergangenen Jahrtausenden seit Erschaffung der Welt, und es ist in keiner Periode so schlecht gebaut worden. Will man heut weiter, will man aus dem Fehler heraus, so muß man sich über diesen Widerspruch eben klar werden. Ein Baumeister, der über die Besserung der Erziehung der Architekten nachdachte und darüber ein sehr gründliches Werk schrieb, prägte den durchaus richtigen Satz: Mit der ersten Zeichnung, die im wesentlichen um ihrer selbst angefertigt wurde, begann der Ruin der Baukunst. Nun, im 19. Jahrhundert sind unendlich viel Zeichnungen um ihrer selbst angefertigt worden. Schon in der Renaissance und im Barock ist darin gesündigt worden, aber zu einer Pest, die den plastischen Sinn völlig vernichtete, wurde die Zeichnerei des Architekten erst im 19. Jahrhundert.

Der Raumsinn ging verloren, die Architekten zeichneten und zeichneten abermals und wußten nicht mehr, daß die Architektur als Raumkunst dreidimensional ist und daß ein Bau durch eine Zeichnung nur sehr unvollkommen dargestellt werden kann und daß die Zeichnung nur ein Notbehelf als Grundlage für die Ausführung sein darf.

Die Bauten der Chinesen, Inder, der Antike, der romanischen Zeit, der Gotik, viele der Renaissance, die meisten des Barocks sind plastisch — die des 19. Jahrhunderts und auch unserer Zeit ganz überwiegend unplastisch empfunden und bestehen nur aus einzelnen Flächen, die aneinandergefügt sind, ohne in einer Form zusammenzuklingen.

Und wenn man nun nochmals fragt, wie kommen wir weiter, so müssen wir einsehen, daß uns jegliche Tradition nur geistig helfen kann, nicht unmittelbar formal, nur in dem Erfassen dessen, wo unsere Eigenheit und unsere Stärke liegt. Und das wird und kann keinem Volke Europas so schwer werden wie dem Deutschen. Durch Deutschland geht die Scheide zwischen Ost und West. Wir sind das Land der Mitte in Europa. Wir verstehen beide Welten aber immer, wenn wir uns vom Westen abwandten, wenn

wir uns eher der mystischen Art des Ostens näherten, waren wir stärker und eigener.

Ich bin recht kräftig vom Thema Festspielhaus abgebrochen und habe pro domo gesprochen für das, was ich als Künstler zu vertreten und zu bekennen habe. Und das verlangen Sie doch von mir.

Ja, ich muß noch etwas mehr sagen. Professor Roller hat in überaus dankenswerter Weise ein Programm aufgestellt, das er ja aber selbst nicht ganz als bindend aufgefaßt haben will. Es ist aber doch das einzige Programm, das bisher aufgestellt worden ist, und Professor Roller muß mir Absolution dafür erteilen, daß ich darauf fuße und auch zur Klarstellung meiner Ansicht entgegenstehende Anschauungen vorbringe. Dieses Programm, das nun den Bearbeitungen bisher auch zugrunde liegt, wünscht das Haus „äußerst einfach, fast schmucklos gehalten". Schmucklos und in dunklen Tönen soll der Innenraum sein. Es ist da ein Verzicht anempfohlen oder angeordnet, wie man es auffassen will. Gewiß liegt diesem gewünschten Verzicht eine wohlerwogene Absicht zugrunde. Er soll ja bewirken, daß sich alles auf das Schauspiel konzentrieren kann, daß nichts sozusagen ablenkt. Und von Fall zu Fall soll auch der Raum in geeigneter Weise für die Art der Vorführung umgestaltet werden. Wie es also scheint nicht dekorativ, sondern im technischen Sinn, da er mit Rücksicht auf den Fortfall jeden gesellschaftlichen Bildes, wie es im Programm heißt, ja dunkel und schmucklos gehalten sein soll. Also der Raum soll, das scheint mir klar zu sein, nicht verändert werden auf eine bestimmte künstlerische Haltung hin, je nach der Art der betreffenden Vorführung. Das würde ja sicher auch sehr weit führen und stets von neuem große Kosten machen.

Ist das nun richtig so? Die Bühne, auf der doch oft Unerhörtes, auch unerhört Farbiges und Bewegtes vor sich gehen wird, soll doch in diesem Hause eine viel größere Einheit mit dem Raum bilden als sonst. Kann sie das bei der Auffassung, die das Programm vertritt? In mir rebelliert hier der Künstler, der sein Recht haben will, wie den

Architekten der Vergangenheit ihr Recht wurde. Jeder Verzicht, jede Negation ist meiner festen Überzeugung nach falsch, weil sie dem Wesen eines Kunstwerks widerspricht.

Es wird hier wieder einmal das Problem der Architektur überhaupt aufgerollt, das sich in unserer Zeit so sehr verschoben hat. Und wieder lenkt sich mein Blick auf die Vergangenheit, in der die Auffassung darüber ganz einheitlich war. Wie ist's mit den Leistungen der Barockzeit, wie verhält sich Bühne zu Raum? Da ist eins ganz klar: Beide rauschen und brausen im gleichen Takt, und ob Guckkastenbühne oder nicht, die Einheit von Haus und Raum ist da. Die Guckkastenbühne ist gar keine Guckkastenbühne in geistigem Sinne, sie klingt und singt von Architektur mit dem Raum zusammen, und nur ihre große Tiefe widerspricht den heutigen Anschauungen. Hier liegt meiner Meinung nach das Problem. Nicht die mehr oder weniger große Öffnung der Bühne löst den Zwiespalt, sondern die Einheitlichkeit der künstlerischen Haltung von Raum und Bühne. Und da darf der Raum nicht gleich Null werden, denn sonst ist die Bühne auch zum gleichen Verzicht verurteilt. Bei aller bewundernden Anerkennung der Leistungen unserer Bühnendekorateure, die Einstellung ihrer Arbeiten war noch nicht scharf genug. Die Dekoration auf der Bühne, ob Himmel oder Erde, ob Saal oder Hütte, sie darf nur architektonisch sein und in stilistischer Einheit mit dem Raum zusammenklingen. Da müssen wir hin, sonst führt der Weg von neuem in eine Sackgasse. Und da kann man nicht das antike Theater als Gegenbeispiel anführen. Es hat ja eine architektonisch gegliederte Bühne, und im übrigen ist es ein Freilichttheater, und über den Zuschauern schweben der Himmel und die Wolken, um sie herum stehen die Berge und die Bäume. All das muß hier gebaut werden. Über den Menschen im Raum muß ein Himmel gebaut werden, ein Himmel in architektonischer Form, der sich über die Bühne fortsetzt, auch hier als Architektur. — Ich muß immer wieder von Architektur reden, nicht deswegen, weil ich Architekt bin — ich glaube

gar nicht so einseitiger Architekt zu sein —, sondern weil mir in der Architektur die Lösung aller unserer künstlerischen Probleme von heut überhaupt zu liegen scheint und weil das Festspielhaus in Salzburg auch auf diesem Gebiet eine Kulturaufgabe zu lösen hat. Was uns not tut, ist die Sammlung der Künste. Diese Sammlung wird nicht erreicht durch theoretische Erörterungen oder noch so zeitgemäße Beschlüsse. Einzig die Architektur vermag restlos die bildenden Künste zusammenzuschweißen. Und das auch nur, wenn sie in ihrer Artung dazu taugt. Kein Klassizismus, kein noch so gut gemeinter Puritanismus kann hier helfen, sondern nur eine Architektur, die jeder Kunstart von selbst Raum gibt und diese aus dem Bau von selbst sprießen läßt.

In der Gotik, im Barock und Rokoko steht keine Figur für sich, sondern sie wächst als ornamentaler Gipfelpunkt aus dem Bau heraus. Es ist sekundär, ob der im Klang nötige ornamentale Schwung etwas Figürliches darstellt; etwas wie eine Figur ist überhaupt nur dann am Platze, wenn diese den architektonischen Akzent am wirkungsvollsten stützt und zum Ausklingen bringt.

Ich will das Problem hier nicht zu weit erörtern; es ist mir aber sicher, daß eine solche neue Kunst nur aus dem Handwerk erwachsen kann. An den Architekten, als den führenden Handwerkern, liegt es, eine Architektur zu entwickeln, die in ihrer ganzen Artung jeden Handwerker soweit als irgend möglich von vornherein zum Mitmusizieren zwingt — je nach seinem Können und der Möglichkeit der Aufgabe.

Und darum predige ich den Reichtum, die Fülle im Geist und in der Form, einen Reichtum, der jeden Handgriff des Handwerkers schon in Form bannt. Im Stoff mögen wir uns beschränken und den wertloseren, nächstliegenden, leichter erreichbaren und darum schon wohlfeileren nehmen. Der billigste Farbenstrich, im Reichtum der Auffassung verirrend, kann Schönheiten hervorzaubern, und der Stein, am Ort gebrochen und eigen behandelt, wird den echtesten Grundton für den Bau auf seinem Boden abgeben.

Ich bin wieder vom Problem im engeren Sinne abgewichen, aber ich glaubte, das alles sagen zu müssen. Und nun nochmals zum Bauvorwurf selbst, für den bisher kein wirklich präzises Beiprogramm vorlag, wie es Architekten für die Bearbeitung einer Aufgabe vorgeschrieben werden muß. Professor Roller ist mit seinem Programm in die Bresche gesprungen und muß mir verzeihen, daß ich mehrfach darauf fußte, um auch abweichende Ansichten vorzubringen, es soll ja nur zur Klärung geschehen. Aber daß die dazu berufenen Faktoren, die künstlerischen Träger der Idee noch kein festes Programm aufstellten, war natürlich einigermaßen mißlich für den technischen Teil der Aufgabe und hat mich wenigstens zum Phantasieren gezwungen. Der Architekt ist nicht derjenige, der ein Programm für eine Bauaufgabe aufstellen soll, er kann nicht gut auch teilweise den Bauherrn spielen. Denn dann fängt er ganz natürlich an, das Bauprogramm nach seinem Wunsch auf die Form hin zu recken oder zu schnüren und täuscht sich leicht Verhältnisse vor, die der Wirklichkeit des Notwendigen nicht entsprechen.

Bei der ungeheuren Kürze der Zeit, die mir persönlich zur Verfügung stand, war es freilich zum Verzweifeln, daß man in die Streitfragen des Theaters selbst sich hineinwerfen mußte und nachträglich teilnahm am Für und Wider, das in den letzten Jahrzehnten tobte und das heut noch nicht zum Abschluß gekommen ist. Und, soweit ich aus all dem klug werden konnte, spielt natürlich die deutsche Sünde der Prinzipienreiterei eine große Rolle. Die Schriften, in denen bewährte Theaterbaumeister vom Leder ziehen oder jüngere Architekten sich vernehmen lassen, um sich die Doktorwürde zu holen, gehen meist mit Emphase gegen das Rangtheater los und postulieren die Reinheit des Amphitheaters. Den einen ärgert das Undemokratische, den andern die Feuersgefahr, und noch ein anderer stützt sich auf seinen Kollegen Schinkel und fühlt sich als dessen Vollender. Zwischendurch spielen in unsere Erinnerung die Versuche Sempers und Wagners. Semper kommt oft recht schlecht weg, weil er sich von seinen Bau-

herren, die Rücksicht auf das Publikum nahmen, immer weiter von ursprünglich entworfenen neueren Formen abdrängen ließ.

Ich bin nun immer ganz ungeheuer mißtrauisch, wenn irgendeine diktatorische Forderung aufgestellt wird, der sich der wirkliche Künstler unbedingt zu unterwerfen habe. Man verstehe mich ja nicht falsch, ich schätze gerade die Laien, die mit großer Liebe sich in Probleme stürzen, die nicht zu ihrem Metier gehören, ungeheuer hoch. Sie sind die Reinen, die aus einer Intuition heraus, mit oft bewundernswürdiger Zähigkeit eine Idee auf eine Ursprünglichkeit zurückführen, an der die Fachleute zunächst achselzuckend vorbeigehen. Aber ich bin ja gar nicht Theaterfachmann und habe mich nicht damit zu beschäftigen, und wenn daher ein genialer Theatermann mir den Auftrag gäbe, ein Theater von 10 Rängen übereinander zu schaffen, weil es so gerade seinen künstlerischen Absichten zusagte, so würde ich mich mit dem Problem herumschlagen und daraus eine künstlerische Form zu entwickeln suchen. Es geht ja für mich um die Form und nur um die Form. Und da habe ich versucht, wohl wieder eine ketzerische Handlung zu begehen, die auch Professor Rollers Programm nicht entspricht.

Gerade die Schriften, die lediglich auf das Amphitheater losgingen, reizten mich zum Widerspruch. Ist es denn so greulich undemokratisch und unsozial überhaupt, Ränge oder besser Logen zu machen? Gibt es gar keine Aufführung, zumal musikalische, die man eher besser, weniger in die Masse eingezwängt genießen kann.

Es ist mir schon klar: das Theater von heute, wie es Professor Reinhardt zumal anstrebt, braucht den großen Zusammenschluß der Zuschauermasse, braucht die Suggestion, die so eine Masse ausströmt und fordert deshalb in der Hauptsache einen amphitheatralischen Aufbau.

Aber als ich nun daran ging, über dem Amphitheater einen architektonischen Himmel zu bauen, als ich versuchte, in Weiterentwicklung der Kuppel des Großen Schauspielhauses in Berlin eine akustisch günstige und doch

mächtig wirkende Decke zu schaffen, da schnitt ich doch in die senkrechten Staffeln der Decke eine Reihe von Logen hinein. Und die Treppe zu diesen Logen ordnete ich so an, daß die Außenform des Hauses sich in rhythmisch versetzten Reihungen abstufte. Und was in manchen Projekten mit großen Zutaten geschehen war, was am Opernhaus in Berlin als fürchterlicher Notbehelf sich aufdrängt — die Schaffung freier Ausgänge bei irgendwelcher Feuersgefahr, das ergab sich hier von selbst, indem das ganze Haus in der vorderen, den Blick auf die Berge zugewandten Seite sich in Terrassen oder Treppen auflöste.

Es kann jetzt nicht der weitere Zweck dieser Rede sein, das von mir mitgebrachte Projekt näher zu erläutern. Das geschieht am besten an der Hand von Zeichnungen und vom Modell. Und es handelt sich heut wohl in der Hauptsache um die Gesamtanlage. Nur daß auch diese in ihrer Linienführung und ihrem Aufbau doch stark von den einzelnen Teilen bestimmt wird, so daß den Architekten nichts übrigbleibt, als in großen Zügen doch schon auf die Einzelorganismen der Anlage einzugehen.

Und bei aller Erfüllung der Bedürfnisse, die der Vorwurf stellt, bei allem Eingehen auf das, was Besucher eines Festspielhauses und -platzes verlangen können und in diesem Fall verlangen müssen: Eins steht für mich fest: hier darf das Praktische und Technische nicht im Vordergrund stehen, hier darf das Rasche und Bequeme nicht über die künstlerischen Absichten der Architekten triumphieren. Wer diesen Festspielplatz betritt, muß Zeit haben, er muß alles Hasten vergessen, und die Gestaltung der Anlage muß ihm dieses Vergessen und Versinken in das Schauen und Hören allein mit aller Gewalt aufzwingen.

Das Spiel, auch schon der Architekturen, muß ihn gefangen nehmen und ihn einlullen, so daß er unsere in die Sklaverei der Technik gebannte Welt vergißt.

Der Bauplatz, den Professor Roller mit sicherem künstlerischem Instinkt wählte, ist ohne jede Übertreibung wundervoll. Er stellt aber ganz gewaltige Anforderungen an den Künstler bei der Ausbildung der Form bis ins

kleinste hinein. Salzburg und Hellbrunn fordern weiter eine Anpassung über das gewöhnliche Maß weit hinaus, wenn der Künstler vor der Zukunft bestehen will. — Denn das müssen alle wünschen und hoffen: das Haus, das hier gebaut wird, soll nicht für einige Jahrzehnte nur irgendeinem vorübergehenden theatralischen oder musikalischen Bedürfnis dienen. Es muß so sein, daß selbst bei veränderter Auffassung über das Wesen des Theaters seine Form sich mit starkem Klange durchsetzt und daß es — ganz abgesehen von der restlosen Erfüllung seines Zwekkes — ein Schöpfungsbau wird, der eine neue Epoche auch der bildenden Kunst in deutschen Ländern einleitet.

Drama und Bühne

Von

Hans Schiebelhuth

Die dramatische ist jene Dichtgattung, die sich mit der Darstellung von Lebenszuständen befaßt. Der dramatische Dichter gestaltet mit dem Mittel des schöpferischen Wortes ein Weltbild, darin sich Leben als Handlung einmalig vollzieht. Er verdichtet Weltkräfte ins Körperliche in der objektiven Wirklichkeit seines Werks. Das Drama ist wie jedes andere Gedicht zunächst wirklich als Tatsache in der Körperwelt des Worts, um aber als Welt in der Welt wirksam zu werden, bedarf es notwendig der Verkörperung durch die Bühne. Spiele sind eben dazu da, um gespielt zu werden, Werke sind da um zu wirken. Drama und Bühne sind ihrem Ursprunge nach gleich alt. Der Schöpfer der dramatischen Dichtgattung war sicherlich auch der Erfinder des Theaters in seiner anfänglichen Form, er war der Begründer der Schauspielkunst. Bühne und Drama sind also von Anfang an ganz miteinander verbunden. Der Dichter war der Sprecher, die Bühne das Sprachrohr, das Volk das Empfangende. Die Bühne war für den Dichter Mittel und Mittlerin, notwendig, um gesehen und gehört zu werden, um in bildendem und erbauendem Sinn wirksam zu sein. Für das Volk war das Theater Stätte und Institut, wo es der dramatischen Werke teilhaftig und gewahr werden konnte. Die Bühne selbst aber brauchte beides: den Dichter und das Volk. Dem grundlegenden Umstand also, daß der dramatische Dichter sich nicht unmittelbar an das Volk wenden konnte,



Heinrich George

Berlin



verdankt das Theater seine Geburt. Nun sind aber Spiellust, theatrische Betriebsamkeit und schauspielerische Begabung auf der Welt sehr häufig, dramatische Dichter sind dagegen selten. So erklärt es sich, daß das Theater sehr bald ein ständiges Institut wird, es erhebt sich über seine Mittlerrolle, bekommt Macht, und der dramatische Dichter steht davor, in die Sklaverei der Bühne zu geraten. Das Theater wird Zweck, es ist um seiner Selbstherrlichkeit willen da, das Drama aber wird Mittel, es scheint um des Theaters willen da zu sein. Der ursprüngliche Zustand hat sich ins Gegenteil verschoben, das Theater hat zu dienen aufgehört. Während die Bühne anfänglich für das Drama geschaffen war, wird nun das Drama um der Bühne willen geschaffen. Für den dramatischen Dichter kommt der Theaterschriftsteller auf. Statt des Volkes, das ehedem im Theater den Genius des Dichters empfing, sitzt nun vor der Bühne das Publikum, das heißt eine beliebige, für das Volksganze nicht ausschlaggebende Menschenmenge, die inaktiv an der Vorführung teilnimmt. Das Theater aber, eine Magd, die sich zum Dienst an der Dichtung und zum Dienst am Volk nicht mehr gut genug ist, hat sich selbstzwecklich heraufgedingt, ist aber in der Tat aus der Bildungsstätte zum Darbietungs-Etablissement gefallen, und ist nur Kunststatt noch insofern, als es der Pflege einer nachschöpferischen Kunst, der Schauspielerei, dient. Das erste, ursprüngliche Stadium, in dem das Theater Vermittlungsinstrument war, entspricht dem Zustand einer gesunden aufbauenden Zeit, das zweite Stadium, in dem sich das Theater selbstherrlich manifestiert, entspricht dem einer Zerfallszeit. Ein drittes mögliches Stadium wäre dies, daß das Theater nur noch für einen Pöbel da wäre, der „Brot und Spiele" schreit, dieser Fall ist nur möglich in einer Ära unentrinnbaren Untergangs und der tiefsten Erniedrigung aller Kunst. Die heutige europäische Kulturentwicklung ist von der ersten und der dritten Station sehr weit entfernt, die zweite Station hat sie — hoffentlich — bereits zugunsten des Besseren überholt.

Gewißlich, jedes Drama ist für die Bühne geschrieben. Die griechischen Dramatiker, sowohl wie Shakespeare und die französischen Tragiker, die Verfasser der alten ladinischen Spiele so gut wie die Lope, Calderon und Molière, sie alle haben für die Bühne gearbeitet. Und alles, was wir Deutschen an dramatischer Dichtung haben, die religiösen Spiele des Mittelalters und die profanen Schwänke des Hans Sachs, die Stücke der Schiller, Goethe und Lessing, der Grabbe, Büchner und Kleist, der Hebbel, Grillparzer und Niebergall, sie alle sind theatermäßig abgefaßt, das heißt sie sind so beschaffen, daß sie auf dem Theater gespielt werden sollen. Sie sind Theaterstücke im allerbesten Sinn, aber sie sind es, ohne dem Theater in der Idee zu dienen. So oft aber nun eine Hochblüte der dramatischen Kunst abgelaufen ist, ja, sogar gleichzeitig mit dieser Hochblüte, treten, um das Theater als Institut zu erhalten, die Verfasser theatralischer Unterhaltungsliteratur auf. Sie versorgen die Bühne mit Spielstoff, sie sind es, die Theaterstücke im anrüchigen Sinn schreiben, jene Stücke, die nur den Absichten des Theaters dienen.

Der Trennungsstrich zwischen den beiden Klassen von Theaterstücken ist nicht immer leicht zu ziehen, so einfach wie im Fall Schiller oder Kotzebue, Hebbel oder Roderich Benedix liegen die Dinge meistens nicht. Man entschließt sich also am besten, alle Dramen wie sie auf dem Theater gespielt werden können als Theaterstücke anzusprechen und von hier aus diese Stücke in verschiedene Klassen einzuteilen. Als grundlegender Gesichtspunkt für die Bewertung hat alsdann die Haltung des Verfassers zum Theater als Institut oder Instrument zu gelten.

Das in der Flut der Produktion der letzten hundert Jahre weitaus häufigste Stück ist das Publikumsstück. Der Verfasser hat sich ganz auf die Sensationen und Wünsche des Publikums eingestellt und eigentlich müßte ein solches Werk immer den sarkastischen Untertitel „Was Ihr wollt und wie es Euch gefällt" tragen. Solche

Dramen sind weder literarisch noch dichterisch wertvoll, sie werden genommen und genossen, weil sie mühelos für alle Beteiligten sind. Der Theaterdirektor nennt sie Kassenstücke, die Schauspieler bezeichnen sie als billige Kulissenreißer, das Publikum vom Niveau des Dutzendtheaterbesuchers nimmt sie für unterhaltsame Kolportage, kritisch eingestellte Zuschauer gestehen ihnen gewisse journalistische Qualitäten zu, die Kunsteiferer heißen sie Kitsch.

Diese Stücke gehörten eigentlich auf die Schmiere, sie sind die entarteten Enkel des Volksstücks, das man im Mittelalter zur reinen Ergötzlichkeit der Menschen auf Messen und Märkten gab. In den französischen Sittenstücken der achtziger Jahre hatten sie zum letzten Male einiges an Niveau, wozu allerdings zu bemerken ist, daß diese französischen Sitten- oder besser gesagt Unsittenlustspiele, die sogenannten Milieudramen, schon an sich eine sehr deklassierte Abart des Gesellschaftsdramas von der Wende des achtzehnten Jahrhunderts (Typ: Minna von Barnhelm) darstellen. Der Reiz solcher Stücke liegt einzig im Stofflichen, das Verhältnis ihrer Verfasser zum Wort ist ein absolut undichterisches, alltägliches, also unschöpferisch gemeines, sie sind ebensogut als Pantomimen ansprechbar, in denen die Figuranten zur Erleichterung des Verständnisses beim Publikum sich gegenseitig Erklärungen geben. Diese Stücke, obschon der Produktionsziffer nach die häufigsten (sie sind auch abzufassen am leichtesten, dazu gehört nur Talent, Weltkenntnis und Betriebsamkeit) sind nach und nach auf dem Theater seltener geworden. Ihre Heimat ist das Vorstadtetablissement, aber auch dort hat sie die Operette, die der Art nach nicht besser ist, sondern einzig den sogenannten Vorzug hat, daß sie auch noch sogenannte Musik ins sogenannte Volk trägt, langsam verdrängt. Und dazu ist dem Theater im letzten Jahrzehnt ein neuer Konkurrent erwachsen, die stumme Bühne, das Bild- und Tatsachentheater, nämlich das Kino, und diese neue Einrichtung wird allmählich imstand sein, das Publikums-

stück aus den Spielplänen der maßgeblichen Musentempel zu verbannen, vielleicht.

Die zweite große Klasse unter den modernen Dramen ist das theatrische Stück. Die Einstellung des Verfassers zielt lediglich auf die bühnenmäßige Verwirklichung seines Werks, er konstruiert. Natürlich ist es auch auf das Publikum zugeschnitten, aber nur insofern, als vom Publikum die Einstellung auf das Theater vorausgesetzt wird. Ihre Verfasser sind schlechtere und bessere Schriftsteller, in seltenen Fällen wirkliche Dichter, die sich dramatisch versuchen, ohne zur dramatischen Form genötigt zu sein, das heißt, zur Abfassung eines solchen Werkes steht bei dem Autor das willentliche Können anstatt des künstlerischen Müssens Pate. Ihre Produktion regelt sich im allgemeinen nach dem Gesetz von Angebot und Nachfrage. In solchen Werken hat das Wort und die Gestaltung bereits ihr gutes Recht, das heißt ihr Reiz für den Theaterbesucher liegt nicht ausschließlich im Stofflichen, sondern vielmehr in der Verformung des Stoffs, hauptsächlich aber in der theatrischen Aufmachung des Ganzen. In dieser Gattung von Theaterstücken ist alles, was es früher an dramatischen Werk-Formen und Spiel-Arten gab, untergegangen, zum Teil leben sogar verloren gegangene Formen hier wieder auf. Für die alten griechischen Tragödien der Sophokles, Aeschylos und Euripides, die heute fast unspielbar sind, werden Stoff- und Textbearbeitungen geschaffen. Die Tragödie selbst aber wird kaum noch gepflegt. Statt ihrer kommt das historische Drama mit tragischem Ausgang und das tragische Gesellschaftsstück naturalistischer Art auf. Für die Komödie erweist sich der Boden unendlich fruchtbar. Sie schießt wie Kraut und Unkraut heraus. Ihre bekannteste Form ist die Gesellschaftskomödie, der sogenannte Salonkalauer, wie ihn am besten wohl Oskar Wilde schrieb. Die religiösen, meist mehr lyrisierenden Spiele des Mittelalters kommen in neuen sprachlichen Verdichtungen zu Wort, Hofmannsthals „Jedermann“ ist hierfür Beweis. Die profanen Stücke des Mittelalters (Typus: Marlowe's

Faust) werden zu dem, was man heute das Schauspiel im engeren Sinne nennt, gemeint sind damit Werke, die Lebenszustände gestalten, ohne tragisch oder komödienhaft zu sein.

Man möchte das theatrische Stück ebensowohl das Schauspielerstück nennen. Genauer betrachtet ist aber das Schauspielerstück eine Unterabteilung. Denn es ist ebensogut möglich, daß der Verfasser eines für den theatrischen Zweck gearbeiteten Dramas die allgemeine Bühnenmöglichkeit im Auge hat, andrerseits ist es denkbar, daß ein Autor ein Drama abfaßt, das in erster Linie auf die Arbeit des Regisseurs zielt. Man müßte demzufolge dann auch von einem Bühnenstück (Ausstattungsstück) und von einem Regisseurstück sprechen. De facto aber treten Stücke dieses Charakters nicht auf. Das Schauspielerstück jedoch ist von altersher bekannt und vorhanden. Es hat die Erbschaft des antiken Mimus angetreten. Der Schauspieler ist wie der Dichter ein uralter Typus Mensch. In der Frühe aller Völker und in den Mythen treten Menschen und Götter auf, die der Kunst der Verstellung mächtig sind, in denen der dämonische Hang lebt, sich in einen anderen zu begeben, und selbst unerkannt zu bleiben. Um diesen Trieb erschufen sich jene Menschen, die unterste Gattung der dramatischen Literatur, den Mimus, sie dachten sich Rollen aus, die auf ihren Leib paßten, und spielten danach Stücke, die eigentlich nur aus Rollen bestanden, sie dramatisierten komische und alberne Vorgänge des Lebens und machten sich so einen Beruf. Diese mimischen Spiele in ihrer Art mehr Gebärden- als Sprechspiele, waren für stereotype Figuren, für Rollen gearbeitet. Sie gingen später teils in den Pantomimen, deren Nachfolger heute das Kino ist, teils in den unteren Formen der Komödie (Burleske, Posse und Schwank) unter, die stereotypen Figuren aber starben nicht, sie kehren nun in der ganzen europäischen Dramenliteratur wieder, Falstaff bei Shakespeare gehört hierher, Polychinell bei Molière, der dumme Bauer bei Hans Sachs, der Narr in „Leonce und Lena“, ihr berühmtester Vertreter ist wohl Mephisto, der dumme Teufel, in Goethes

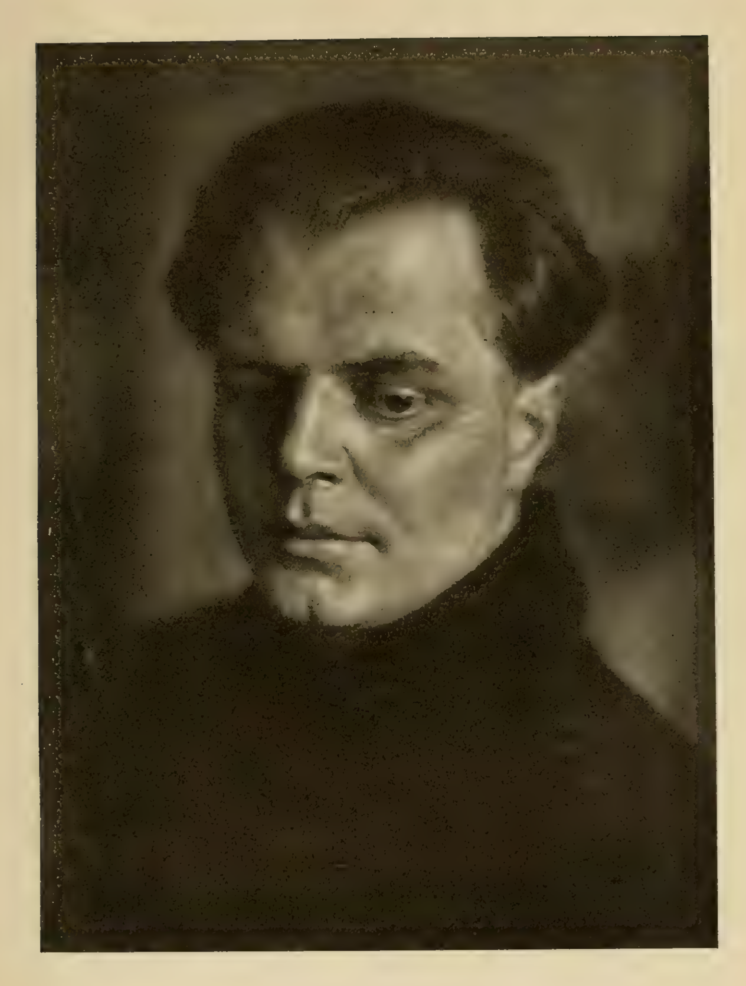
„Faust". Das Theater hat daher heute noch in seinem Spielkörper die Einrichtung, die man „Fach" nennt, z. B. der jugendliche Held, die komische Alte, der Charakterspieler. Das Wesen des Schauspielerstücks ist es nun, daß es eigentlich nur auf „Rollen" geschrieben ist. Ein guter Dramatiker unterscheidet sich also von einem „Rollendichter" insofern, als er das unabhängige einmalige Geschehen zwischen wirklichen Menschen kraft seiner Schau darstellt, während der Verfasser des Schauspielerstücks als ein intellektueller Konstrukteur einzig das Zusammenspiel der Theaterfiguranten vor Augen hat. Das Schauspielerstück erfreut sich heute noch einer allgemeinen Verbreitung, es wird wohl auch nie ganz untergehen, denn immer wieder werden Zeiten kommen, wo das Theater, nicht in der Lage die Werke dramatischer Dichter zu geben, eben weil die Zeit keinen solchen hervorbringt, dazu greifen muß, die Stücke der literarischen Dramenverfertiger zu bringen.

Die große und entscheidende Gattung, dabei die der Zahl nach kleinste, ist das dichterische Theaterstück. Es verlangt vom Publikum und vom Theater gleichzeitig die Einstellung auf sich. Es ist seiner Art nach zwingend, es hat den Willen aus seiner Welthaftigkeit in die Welt zu wirken. Sein Verfasser ist unbedingt ein Dichter, das heißt ein Mensch, der etwas für die Menschen zu sagen hat, der Werke schafft, die Sinn und Sende auf Erden haben. Ihm steht es zu, jede beliebige Art der dramatischen Werkform zu schaffen, wie er sie sich immer neu aus dem Genius für seine Zeit geschaffen hat. Bei ihm ist die Gnade und das Recht. Er wird in seiner Zeit nie ganz erkannt, wenn er gewirkt hat, sitzen Jahrhunderte über ihn zu Gericht. Zu der Gattung dieser Dramen gehören die Gedichte der Großen, deren Namen auf Erden unsterblich sind und die Werke aller derer, die in lebenslänglicher Bemühung einen wahren Ausdruck ihres künstlerischen Wollens erreicht haben, und nicht zuletzt auch die Werke der heute Lebenden, die in Glut und Glauben um eine tathafte Form des dramatischen

Gedichts in unserer Zeit schöpferisch ringen. Sie sind es, deren Pflege und Herausbringung dem Theater in erster Linie Aufgabe ist, sofern es die Kulturstätte bleiben will, die lebenzeugend den Geist, die Sitten und die Haltung der Völker zu bestimmen hat.

Diese Bewertung der dramatischen Werke, die heute auf einem Theater gespielt werden können, geschieht wesentlich unter sittlichen Gesichtspunkten. Sie wird für einen urteilsfähigen Theaterbesucher im allgemeinen wenn auch nicht immer leicht, durchführbar sein. Irrtümer werden sich dann ergeben, wenn gelegentlich einmal ein Publikumsreißer, durch eine blendende Aufführung auf das Niveau des Schauspielerstücks gehoben wird, das schadet aber für alle Beteiligten nichts. Schlimmer liegt der Fall, wenn durch eine eigenlebige Inszenierung, die das Wesen eines Werkes pompös übertönt, das Drama nicht genügend zu Wort kommt, doch ein solcher Fall wird verständlich, verzeihlich und vor allem selten sein. Gefahr aber liegt dann vor, wenn ein Theater ein dichterisch hohes Werk aufs Publikum zurechtmacht, dies ist bei manchen Dichtungen wohl möglich, man denke etwa an Molières „Amphytrion". Doch auch hier steht immer das Meiste bei den Menschen selbst, ein Unverbildeter wird doch immer das Rechte spüren, und was das Theaterpublikum angeht, so ist es an seinen gelegentlichen Irrtümern nicht schuld. Fast alle Mängel, die einem heute bei der Frage Drama — Theater — Publikum aufstoßen, führen auf eine große Ursache zurück, die im Wesen der Zeit liegt. Die Menschen und Völker, die Hochblüten der dramatischen Dichtung und des Theaters erleben konnten, waren ihrer individuellen Menschlichkeit nach nicht schlechter als die Menschen von heute, aber jene Zeiten waren ihrem Wesen nach dramatischer, sie waren kräftiger, heftiger, sinnfälliger, von Aktivität durchtost, sie waren gott- und kunstgläubiger und aufnahmefähiger als die unsere. Aber auch was diese ursächlichen Dinge angeht, so ist heute mehr als je alle Hoffnung auf eine Entwicklung zum Guten hin, ja sogar auf eine Erneuerung gegeben.

Selbstverständlich wären auch die Musikdramen unter dem Gesichtspunkt dieser Einstellungen zu betrachten, man müßte die Klassen alsdann Publikumsschlager, Kapellmeisteroper und musikdramatisches Werk nennen; denn wenn es auf den Wirkungswillen eines Werkes ankommt, ist es gleichgültig, wohin dieses künstlerisch zielt, auf die Erfüllung der Welt aus dem Wort oder die Erlösung des Menschen durch die Musik. Und auch in anderen Zweigen der Kunst und wohl auf allen Wegen des kulturellen Lebens hat eine solche Einteilung nach Maßen und Ermessen Gültigkeit. Denn mehr als je ist gerade heute die sittliche Intensität in der Kunst zu bewerten, und wenn auch, dieses bleibt abschließend anzumerken, gerade das Drama oder das Theater niemals letztgültigen anderen Tendenzen unterstellt werden darf als künstlerischen, so bleibt doch festzuhalten, daß gerade die Kunst alle kulturelle Gesittung grundlegend zu bestimmen hat. Dies heißt einfacher gesagt: Dichtung und Religion sind im tiefsten dasselbe, und darum ist und bleibt das Theater eine moralische Anstalt.



Fritz von Unruh



Das Drama von heute

Von

Max Krell

Immer am Anfang der Epochen wird der Vorhang vor einer neuen Bühne und ihrem neuen kämpferischen Drama aufgerissen. Die Augenblicke schleudern, was an Kernproblemen sie gärend oder reifend im gebauschten Mantel tragen, hinauf zur Rampe. Sie werden Form, werden Figur mit Umriß, Blut, Gebärde. Der Sinn noch nebelhafter Theorien hellt sich auf. Zeitliches steht gesammelt in Wesen, die denkend und lodernd sind wie du und ich. Aller Unschlitt ist abgeschält, der Span fliegt. Die rundende Summe bleibt: der Mensch, hinanbegehrend in eine hohe Vollendung. Durch Schiller der Sklave des Absolutismus; durch Ibsen der Konventionslügner; das Wichtige aber und das Besondere dieser Generation will: Erschütterung der hahnebüchenen, niederträchtigen Selbstsicherheit; die Auflösung des einzelnen für alle. Der einzelne: man erinnert sich eines vorübergegangenen Naturalismus, als der einzelne und seine Anekdote, Laune, Geld, Barmädel, Bauchaufschlitzer, Liebe, Situation, Schmerz, psychischer Untergang, soziale Entrechtung, zeitpolitische Engherzigkeit, Vorderhaus gegen Hinterhaus hingespielt wurden. Immer war der Triumph des Individuums vollständig.

Darum also geht es nicht mehr. Dieser analysierende Gedanke ist letzthin ausgeschöpft, eingeordnet in das Bewußtsein der Dichter. Herangereift ist der neue Wille, nach dem Befehl der Wechselwirkung ein Gegensatz des vorangegangenen: die Synthese. Nicht die Beherrschung,

Zerpflückung, Klärung des Details, vielmehr Zusammenraffung seiner Vielfalt. Der außerordentliche Zudrang der Probleme werde gebündelt zu einer entschiedenen Ganzheit, die Explosion der Augenblicke verstanden aus weitschichtigen Zusammenhängen. Was in den Stunden liegt und in unseren Wünschen, was die Ziele des einen sind und die Schöpfungen anderer, hat seine summarische Krönung im Trieb, die Masse der hartnäckigen Stofflichkeit zu durchstoßen, wesentlich heranzukommen an das, wofür zu leben, Werte zu schaffen Sinn hat. Das Auge dieser Dramatiker löst sich ab vom Zurückliegenden. Es konstatiert lediglich, daß hinter uns Trümmer liegen, durch Enttäuschung, Gefühl, Hoffnung, falsche Politik, Sektiererei gerichtet. Doch hält es sich dabei nicht auf. Sein Wille steht immer voraus. Es verachtet gestürzte Kleinlichkeiten, psychologische Spielerei; will den Blick in die kosmischen Fernen schicken, die zur unendlichen Rundung von Erde und Atem ebenso gehören wie Stickstoff, Kohle, Licht, Ozean; die zu suchen seit dem Werk der Mystiker wenig Mut bestand.

Bevor es gelang, solches Bekenntnis auszusprechen, waren Hindernisse zu überrennen, die in der gesellschaftlichen Struktur verankert lagen. Zwei Fechter stehen am Eingange in die neue Gemeinschaft: Wedekind und Sternheim. Jener, der mit rücksichtloser Offenheit die Fetzen Konvention von der Seele riß; der aufwies, wie im Grunde trüb ihr Bodensatz sei, und von welchen äußeren Spangen sie erst befreit werden müsse, ehe sie ferneren Geländen und dem Aufflug ins Kosmische überlassen werden könnte. Und dieser, der die alte bürgerliche Kultur, die seelenlose, unter der die letzten Generationen litten, mit scharfen Steinen in Trümmer warf. Höhnisch beide und schon die wildesten Feinde der großen Sicherheit, die der technisch versierte, im Geld erstickende moderne Mensch protzig zur Schau trug.

Nach beiden und mit ihnen zeigt als typisch sich im neuen Drama der Drang zum offenen Allgemeinen. Man spricht nicht mehr verzierten Symbolstil. Der große Lei-

denszug der Menschheit wird förmlich biographisch aufgezeichnet. Niemand zögert wohl, den dramatischen Sinn einer Lebenskurve anzuerkennen. Nach naturalistischer Episodik wird expressionistische Zusammenfassung versucht. Fülle von Einzelzügen, Stationen jeglichen menschlichen Kalvarienberges, szenisch gerafft, blitzend, scheinwerferhaft den Kern einer symptomatischen Feindschaft, eines typischen Widerstandes oder Leids heraussprengend: so ist heute das heldische Objekt in die Tragik gerückt, Tragik geworden. Das Passive am Helden, d. h. an der von oben her geführten Menschheit, stellt sich deutlicher ins Licht. Einzelne Ideen, kämpferisches oder zu bekämpfendes Problem, werden an die Mittelfigur herangetragen, die sich und es im Konflikt erprobt. Die Erscheinung verschwindet, weicht neuer Belastung, bis aus der Häufung, Türmung, Raffung der erdenklichsten Probleme das allgemeine Wesen sich abhebt, nun Gott entschieden zugewandt.

In Kühnheit, Kraft, Liebe begann Strindberg diesen Weg, urväterisch schon vor dieser Generation. Jüngere suchten ihn weiter. Man schelte sie nicht, bezichtige sie nicht der Schwächlichkeit, daß die elementare Feier des neuen Geistes, die den Namen Strindberg krönt, keine besonders große, besonders lapidare Folge fand. Wesentlich bleibt, daß eine verantwortliche Gesinnung sich beweist, daß der Wille kämpft, über die minimale Bedeutung einzelner Probleme und privater Angelegenheiten zu Wichtigkeiten vorzudringen.

Zunächst ist die biographische Linie aus historischem Vorbild festgehalten. Strindberg selbst hat Luthers Lebensbogen nachgezogen. Hanns Johst riß den Dämon in Grabbes Leben szenisch auf; Zerfaserung durch Endliches wurde sichtbar, die das Genie erleidet, das Unendlichkeit begehrt. Es kam ein Leben Hölderlins aus der Hand des Walther Eidlitz; Kaiser Karl V. stieg über die Sonnenweite seines ungeheuren Reiches und entkleidete sich des Hermelins, göttlichem Willen entgegen (Zarek). Die mythologische Figur eines Kain versuchte Koffka kurvisch festzulegen; und durch Beer-Hofmann, der aus

älterer Generation herüberragt, wurde Davids Leben groß und weit über den Völkern. Immer galt es ein zentrales Walten abzuspulen, nie nur den einen betonten Moment.

Dieses nun verbreitert sich, geht namenlos hin im Ruf an alle. Selbstherrliches erlischt. Gemeinsames kommt ragend auf. Gemeinsames im Einzelnen. Nicht mehr heißen die Personen Grabbe, Schiller, Karl V., Kain, Frau Anschütz, Pastor Weber. Sie heißen: der Arzt, die Frau, der Betrüger, der Liebende. Einmal, bei Strindberg schon „der Andere", der im Innenspiegel dich metaphysisch rundet. Sie können immer ich sein oder du. Sie sind es immer. Nicht mehr im Zusammenprall mit willkürlichem Gegner oder Amüsement, die uns wenig beträfen. Alle insbesondere stehen mitten drin in jeglichem Geschehen, sind geschmäht, rein, befleckt, sind angegriffen, liebend, in Verteidigung, wollend, dennoch zerrissen, in Krampf, in Schönheit. Niemand fragt nach schuld- oder schuldigsein. Das liegt zurück. Es gilt nur: gemeinsam alles Hemmende überwinden, dann aufwärts.

Das auch ist es: der gewisse religiöse Zug bleibt unverkennbar. Man verwechsle ihn nicht mit dem Kosmischen. Häufiger kommen Dramen, die Gott anrufen, erkennen. Weil göttliches Prinzip immer als Scheitelpunkt erdhafter Gebundenheit schien. Gott in der Befreiung vom Stofflichen, von weher Gesetzlichkeit. Dies bei Georg Kaiser etwa, bei Fritz von Unruh, die beide die zähesten Masken von den Gesichtern der Menschheit herunterreißen. Unruh: das Ungeheuer der Kriege, das große zerstörerische Element anfallend und Besinnung rufend für die Aussaat neuer Liebe. Vieles in ihm ist noch gebundene Vision, dunkel, überschüttet allzusehr vom Blut, aus dem er herausdrängt. Doch ist es Wille. Ähnlich Goering, der die „Seeschlacht" schrieb, nicht um Wunde und Sensation zu zeigen, sondern um die Dynamik des Mordes durch Klage, Wissen und Protest zu zerbrechen. Das göttliche Gesetz wird rege. Es bäumt sich wer, Blutschuld auf die Achsel zu nehmen: der Mensch allgemein — den Krieg allgemein.

Das Andere aber, die Gegenwart, die gespickt, vollgesogen ist zum Platzen mit Problematik und nach Entlastung schreit, heraus will aus Gespaltenheit und Zersplitterung in schaffende beglückende Gemeinschaft — springt auf aus der Anrührung Georg Kaisers. Raffiniertestes szenisches Mittel ist ihm recht, den Schrei gequälter Menschheit auszustoßen, Alarm zu sein, damit Fron-ende, Knechtschaft durch Fabrik, üble Leidenschaft, Haß zerschnitten werde und alle im einzelnen anfingen, zu sich selbst zu kommen, aufwärts zu schauen, wo Sonne ist und nachts der wehende Sternenstreif. Um diese Pole — Unruh und Kaiser — ließe sich gruppieren, was die moderne Dramatik aufweist. Tollers „Wandlung", die prophetisch aus der Arena stieg, ehe ihr Dichter sich selbst in den Strom warf; Kornfelds „Verführung" und von Heinrich Lautensack, dem toten Freund, die glühenden Humore, mit denen beiseite gedrängt ist, was menschliche Dogmatik vor die Tore des Himmels geräumt hat; Sorges unendlicher Aufschrei zu den besseren Stunden des Lebens; und von Hasenclever der spontane, harte Schlag gegen die letzten Stützen untergehender Epochen. Und zunächst ihnen flammt eine drängende Folge neuen Eigenwillens, eine Legion aus Willen, Können. Freilich nicht alles bestätigt sich, was heute mit der Ambition auftritt, sein kosmisches Erlebnis statt in geheimes Tagebuch vor die Lichter der Bühne zu zerren, als letzte Offenbarung in die Masse zu schleudern; kann sich nicht bestätigen. Das Drama ist ein strengerer, kühlerer Richter; denn Blut und Gestalt von uns, Zug unserer Leidenschaft mit menschlichen Mitteln ins Sichtbare geschoben, verraten eher als Vers oder Erzählung den dünnen Gehalt, den die Laune zu elementarem Ausdruck aufpumpen möchte.

Der Dichter und das Theater

Von

Wilhelm Schmidtbonn

Der Dichter ein Mensch, der trunken von sich selbst in die Welt hineinruft? Vor zwanzig Jahrtausenden war das sein Bild — schon ehe der Mensch die Sprache aus der Urnacht seines Hirns geholt hatte, im Tiermenschen, deutete das Bild sich an. Heute noch ist eine Erinnerung davon im Kind, das im Gitterstuhl sitzend einen Morgen lang eine unsichtbare Versammlung anpredigt, in vokalischen Lauten, zwischen hinein krähend und jauchzend und die Arme werfend. Und jene jungen Dichter, die es treibt, den Sinn der Worte zu verlassen und wieder in den Urschacht der Vokale hinabzusteigen — und welche weißhaarigen Dichter triebe es nicht bisweilen dahin? — spüren, schmerzlicher Sehnsucht voll, Vater und Mutter der Urzeit im Blut und suchen, einsam in der Welt heute, mit ihnen wieder Verbindung.

Aber Geschlechter sind gewesen, wie viele! jedes das andere unter sich niedertretend, ihm das Erbe aus der Faust windend, sich auf einem Gipfel statt auf einem Leichenhügel und das Licht preisend, um kaum angestrahlt und noch im Spiel mit den Kindern an seinen Füßen schon selbst die Faust im Nacken zu fühlen, die hinunterwirft.

Dennoch war immer Zeit, zwischen erster Ahnung und letztem Schrei, das Erbe zu steigern, nicht dem Urgeheimnis näher zu kommen, aber für die tausend Gefühle, die aus ihm wie aus einem Brunnen auf die leuchtende Oberfläche des Gesichtes stiegen, Worte zu finden,

diese Worte rhythmisch zu ordnen, im Dunkel des Rauschs und den Rausch durch Rhythmus noch steigernd, endlich nicht nur sich auszurufen, sondern erkennend und erstaunt die Nachbarn zu sehn, ihre Seele zu grüßen, die brüderlich war, brüderlich und doch fremd, in einem andern Körper gefangen: man konnte sich in den Nachbarn hineinverwandeln, man konnte seine Sprache, seinen Gang, ja sein Gesicht annehmen, nachmachen und das prasselnde Gelächter der Nachbarnachbarn trieb belohnend an.

Aber der erschreckte Schmerz der Nachgeahmten selbst, die da mitten im Kreis an der Erde saßen und verstummten, ließ erschauern: Dunkelstes war angerührt. Und man mußte Menschen nehmen, die niemand kannte, mußte Menschen erfinden. Und jetzt: wie groß war unvermutet die Freiheit! Was alles konnte man nicht diese selbsterfundenen Menschen sagen lassen? Wohin überall konnte man nicht sie gehn lassen? Neid, Raub, Mord konnte man ihnen andichten — die Triebe, die rauschend in einem selbst verschüttet lagen — und im Glück der Brautzeit konnte man heimlich das Glück der eigenen Seele ausrufen, im Hochgesang der Heldentat die eigene Sehnsucht. Endlich: man konnte der merkwürdigen Schicksale längst Gestorbener gedenken, die Erinnerung an sie wieder aufleben machen, die schon Märchen geworden war, man konnte die tapferen Führer der Vorzeit tausend Zuhörern als Beispiel hinstellen, durch Wort, durch Geste.

Aber der Menschen um den Menschen, den man hinstellte, waren so viele. Man rief die Freunde zusammen, sprach ihnen die Worte vor, ließ sie diese Um-menschen reden und spielen. Bis aus diesen Um-menschen Gestalten wuchsen, die groß und feindlich dem eigenen Schöpfer entgegentraten, eigenen Lebens voll. Jetzt war der Kampf da. Nicht mehr ruhevoll überschwebendes Erzählen und Nachahmen war die höchste Befriedigung des Erdichters, der Zuhörer. Wenn die Menschen der Erdichtung untereinander zu kämpfen anfingen, von selbst, wie gegen den Willen des Erdichters, aus Urtrieb, dann wuchs Lust und

Spannung der Zuhörer zu Glut. Ihre Gesichter kämpften mit, aus ihren Mündern flogen Zurufe, zum Schluß schlugen sie die Schwerter an die Schilde, trommelten mit den Füßen an die Erde, klatschten die Hände ineinander; um den sich zurückziehenden Wort- und Spielmenschen Zufriedenheit und Dankbarkeit hörbar auszudrücken, oder vielleicht: um die Seelen der dargestellten Gestalten, die unsichtbar, nachdem die Darsteller gegangen waren, zurückzubleiben schienen, durch Geräusch, ohne menschliche Worte, da man ihre Sprache nicht kannte, noch zu erreichen, ehe sie in die ewige Stummheit zurückfielen; vielleicht aber auch, um diese Seelen durch prasselnden Tumult zu erschrecken und sich dadurch von der Furcht vor ihnen zu befreien.

Heute hat der Dichter, der nicht nur sich selbst ausruft, einen Apparat zur Verfügung von hundert Menschen, Direktoren, Dramaturgen, Regisseuren, Schauspielern, Schauspielerinnen, Malern, Musikern, Souffleusen, Logenschließern, einen Raum mit tausend Leinwänden, Farben, Lichtern. Was treibt ihn, der sich um keinen zu kümmern brauchte als um sich selbst, sein Papier, seinen Bleistift, sich an all diese Menschen und Dinge zu verlieren, die, in der Luft des Kampfes kämpferisch werdend, sofort über ihn selbst Herr zu werden suchen?

Es ist die Flucht vor sich selbst, aus sich selbst, die Flucht vor dem Urmenschen, der da in einem, nur halb begraben und ins Leben zurückstöhnend, seine ungeheuren Ängste und unbeschreiblichen Sehnsüchte wie Kot von sich scheidet und ins Blut träufelt. Es ist die Furcht, allein zu sein, das Verlangen nach der Gesellschaft der Brüder, nach dem geheimnisvollen Rausch, der nur aus der Gemeinsamkeit aufsteigt. Es ist zugleich vielleicht die Sehnsucht, Gott nah zu sein, Gott nachzuahmen, Gott zu spielen, Gott selbst zu sein, andere zu schaffen außer sich, sich selbst aber, wie aus alter Schlangenhaut heraussteigend, hinter sich zu werfen, ohne noch einmal den Blick darnach zu wenden. Ist es nicht das, was man Spielfreude nennt, was uns mitbefreit so heiter atmen



Intendant Leopold Jessner

Staatstheater Berlin



läßt unter den schnell schreitenden und fremdartig gespreizt stehenden Wesen Molières?

Wenn nicht das Entsetzen wäre mitzuleiden die Qual des Dichters, wenn er vergebens ringt, aus sich selbst zu kommen, wenn er zwar Haut und Kleid vom Leib sich reißt, aber in die neu hingestellte Gestalt keine neue Seele hineinzufüllen vermag, sondern seine eigene Seele plötzlich nackt und frierend da schreit, ungeschützt, nicht Raum findend in dem verwandelnd zugedachten Kostüm!

Und doch gerade in diesem Entsetzen möchte der Dichter, der sich nennt Dramatiker — das ist Schöpfer von Menschen, das ist Ordner des Lebens, das ist Gott selig aufschreien, da er sich selbst sieht, da er sich selbst in Händen hält, sein an den Tag gerissenes Herz blutig pulsen sieht. Hier wird es offenbar, daß dennoch Sichselbstsuchen sein dunkles Wollen war. Er ist nicht anders, als er war vor zwanzig Jahrtausenden, da er voll geduckter Furcht durch das Geschling des Waldes schlich, den Feueratem der Drachen witternd und horchend nach dem Tritt von Geisterfüßen. Dieses Dunkel in ihm, das am sichersten ihn mit einer Welt zusammenband, die ehedem war und unverloren noch immer irgendwo ist und wartet: dieses Dunkel sucht er wie den Mutterschoß. Da ist der Schmerz des Lichts vergessen, hier kann er liegen und träumen untätig und erschauernd die Wollust der Dränge und Triebe in sich spüren, die, als ob er selber wieder Mutterschoß sei, wie Kinderfüße ihn treten. Hier ist er wieder Tier. Hier wieder Baum. Hier auf dem Meeresgrund angewachsen, die nahrhafte Flut des Urwassers saugend, hier wurmhaft und wurzelhaft, beides eins, in die Erde verwühlt, lange vor dem Urmenschen, wortfern, denkfern, nur Drang, nur Empfindung. Hier nur dem unbekannten Schöpfer nah.

Denn wie wäre anders der Haß zu erklären, der den Dichter befällt, wenn er in die merkwürdige Welt einer Theaterprobe tritt und fremde Menschen seine Worte sprechen hört? Nun wäre er sich ganz fremd, jetzt wäre er ja ganz von sich erlöst, jetzt ganz Gott, hätte Men-

schen außer sich geschaffen. Aber wie groß ist, im Entsetzen, die unnennbare Beseligung, wenn er in einem Darsteller sich selbst sieht, plötzlich vor den Spiegel der letzten Wahrheit gestellt, plötzlich sich selbst sich entgegenschreien hört, Echo? Also hat er doch immer nur sich selbst gesucht, doch nur immer sich selbst ausgerufen wie der Urbruder. Alle Flucht in die andern, alle Verkleidung in tausend Kostüme, alle Verwandlung selbst in Frauen hat nichts genützt. Er hat sich nicht verloren, er hat sich gewonnen — und das hat er gewollt. Zu sich selbst kommen hat er gewollt. Er hat es sich nur nicht so leicht gemacht. Seine Natur ist, um alles kämpfen zu müssen. Und weil keine Feinde da waren, hat er sich selbst Feinde gemacht. Und kämpft nun mit seinen eigenen Gestalten, die kämpfen müssen wie er, da sie aus seinem Blut sind.

Darum, im Rund der tausend Zuschauer, die klatschen, sitzt er stumm. Qual? Seligkeit? Das erschreckte Hingekauertsein vor dem wirklichen Schöpfer Gott, der unversehens hinter all den Gestalten auf der Bühne erschienen ist und dessen Gesicht von einer Art ist, daß der, der hineinsah, nicht mehr lachen kann.

Das Entstehen einer Inszenierung

Von

Heinz Herald

Was für das Theater unsrer Zeit am bezeichnendsten ist? Der unbezähmbare Drang, das Bild der ganzen Welt — oder wenigstens seine künstlerische Spiegelung — in sich hineinzuziehen. Zu diesem Zweck macht es sich nicht nur alle Künste dienstbar, stellt neben den Dichter und den Schauspieler den Maler und den Musiker, sondern bemächtigt sich auch der gewaltig fortgeschrittenen Technik unserer Tage, die es für seine besonderen Zwecke und in seiner besonderen Art verwendet. Jedoch möchte ich hier gleich bemerken, daß für dieses Theater, das auch die Einzelkünste nur als Helfer zum theatralischen Gesamtkunstwerk anerkennt, die Technik schon gar nichts andres sein kann als Mittel zum Zweck, zum künstlerischen Zweck, dem sie sich völlig unterordnet. Wie entwickelt auch die Maschinerie einer Bühne immer sein mag, stets darf und soll das Geistige, dem das Technische nur eine, wenn auch oft unentbehrliche Unterlage ist, auf dieser Bühne herrschend sein.

Die Technik wird freilich um so weniger entbehrlich sein, je mehr eine Bühne das erstrebt, was wir uns heute als „stilisiertes Theater" zu verstehen gewöhnt haben. Für die ältere Form der „Stilbühne" (zu der wir vielleicht, allerdings in einer neuen Gestalt, in nicht allzuferner Zeit wieder gelangen werden) war eine entwickelte Technik weniger wesentlich, da sie alles in eine Art festen, unverrückbaren Rahmen spannte, auf eine bestimmte, sich immer wiederholende Weise stilisierte, alle Werke so-

zusagen über einen Leisten schlug. Unsere heutige Bühne aber, die jedes Stück in seinem eigenen Stil spielen will, bedarf dazu einer aufs höchste entwickelten Technik. Denn hier müssen — um eben in jedem Falle diesen besonderen „Stil" zu treffen — einmal „Hamlet", „Lear" oder „Macbeth" aus ihrem inneren Wesen heraus gebildet, ein anderes Mal ein Rameausches Ballett auf eine zeitechte Bühne gestellt, ein drittes Mal die tiefe Melodie der Tasso-Verse vernehmbar gemacht werden; gestern galt es eine griechische Götterwelt, heute gilt es eine Raimundsche Märchenwelt, morgen eine Tolstoische Menschenwelt lebendig zu machen; neben Aristophanes stellt sich Hauptmann, neben Strindberg Gozzi, neben Schiller Nestroy, neben Hebbel Molière, neben Kleist Wedekind, und sie alle sollen zu ihrem eigensten Leben erweckt, nach ihrer eigensten Melodie gespielt, in ihre eigenste Atmosphäre gesetzt, in ihrem eigensten Stil, mag dieser innere dichterische Stil nun geschichtlich echt sein oder nicht, dargestellt werden. Dazu bedarf es einer ungeheuren Wandlungsfähigkeit der Bühne, und hier ist die moderne Technik der modernen Dramaturgie ein unersetzlicher Helfer geworden. Diese Bühnentechnik ist Hand in Hand mit der Bühnenkunst gewachsen und auf die hohe Stufe der Entwicklung gelangt, auf der sie heute steht, sie ist dieser Bühnenkunst stets durch Wechselwirkung verbunden gewesen, die künstlerische Notwendigkeit hat sie (zusammen mit dem allgemeinen technischen Fortschritt) geschaffen, und so nahm sie — wenn man von einigen unvermeidlichen Auswüchsen absieht — innerhalb dieses Verhältnisses stets die Stellung ein, die ihr zukam, blieb immer die dienende.

Sie wurde auf diesen Platz gezwungen, in dieser Stellung gehalten, weil unser modernes Theater von einem Manne beherrscht wird, der das geistige Ziel immer und überall im Auge behält: nämlich vom Regisseur. Dieser neue Künstlertyp hat sich mit dem neuen Theater durchgesetzt. Er mußte in dem Augenblick geboren werden, als das Theater daranging, die verschieden gearteten

Werke auch auf verschiedene Art zu stilisieren. Ohne ihn wäre bei solchen Bemühungen ein heilloser Wirrwarr entstanden und alles auseinandergefallen; jene neue Theaterkunst bedurfte einer ordnenden Zentralgewalt, einer Autorität, die den Ton angab und jedem seinen Platz anwies, die alles veranlaßte und alles überwachte, die die Verantwortung für das Ganze trug und auch das Bewußtsein für die Verantwortung empfand. Sie bedurfte des Regisseurs, in dessen Hand die tausend Fäden der komplizierten feinnervigen Theatermaschinerie zusammenliefen, in dessen Hirn die Vision des fertigen Werkes von Anfang an lebte und der darum dem langsam entstehenden Gebilde Schritt vor Schritt die Wege zu weisen imstande war.

Wenn ich an dieser Stelle vom Regisseur spreche, so will ich mich — weil das lebendige Beispiel immer unendlich stärkere Beweiskraft hat als der körperlose Begriff — darauf beschränken, von Max Reinhardt zu erzählen. Man weiß, daß Reinhardt in den letzten zwanzig Jahren das Theater vollkommen revolutioniert und im wesentlichen das geschaffen hat, was wir heute die neue Bühnenkunst nennen. In ihn hat die Natur die Gabe, die Kraft und den Mut gelegt, die Theaterentwicklung unsers Zeitalters auf die Schultern zu nehmen. Er ist nicht nur ein, er ist der Regisseur unsrer Epoche; nur selten ist ein Mann so maßgebend für einen ganzen Kreis geworden, hat sich so ganz mit einem Amt gedeckt und seinen Namen derartig damit verknüpft, wie dies bei Reinhardt der Fall ist. Man muß schon weit zurückgehen und etwa an den Dramatiker Shakespeare, an den Kritiker Lessing denken, um eine Parallele zu finden. Alles was unsre Theater, sie mögen heißen wie sie wollen, in der Gegenwart an Gutem und Zeitgemäßem geleistet haben, geht irgendwie auf Reinhardt zurück, steht irgendwie auf Reinhardts Schultern, wäre jedenfalls ohne Reinhardts Vorgang nicht zu erklären; alles, was unsre Theater im folgenden Zeitraum an Gutem und Zukunftsvollem bringen werden, wird irgendwie auf Reinhardt zurückgreifen müssen, wird Reinhardt nicht verleugnen können, wird — so weit es sich

vielleicht auch von ihm fortentwickelt — jedenfalls da weiterbauen müssen, wo auch Reinhardt gebaut hat. Den Regisseur in diesem Sinne wird keine zukünftige Bühne mehr entbehren können. Der lebende Dichter mag wieder einen stärkeren Einfluß auf das Theater gewinnen (das ist ja nur eine Frage seiner Kraft), dem Schauspieler mögen wieder größere Freiheiten eingeräumt werden: niemand wird aber die Hand des Mannes in Zukunft vermissen wollen, der einzig eine Bühnenschöpfung einheitlich zu gestalten und ihr als Ganzes den Stempel seiner Persönlichkeit aufzudrücken weiß.

Wie ein moderner Regisseur vom Range Reinhardts ein Stück inszeniert, wie er die hundert auf dem Theater wirkenden Kräfte spielen läßt, gegeneinanderstellt, gegeneinander abwägt und aneinander bindet, darüber ist, trotz einigen Versuchen, die unternommen wurden, allgemein noch wenig bekannt geworden. Die Technik einer Kunst zu kennen, ist für das Verständnis dieser Kunst nicht unbeträchtlich, wenn auch das Empfinden für das rein Künstlerische das Wesentliche ist und bleibt. Für den Maler, den Architekten, den Musiker und im beschränkten Maße selbst für den Dichter hat man diesen Grundsatz auch stets anerkannt, nur für den Regisseur, bei dem Künstlerisches und Handwerkliches am innigsten verschwistert sind, soll er, nach der geläufigen Meinung, keine Geltung haben. Einblick in die innere Welt der Bühne zu erlangen, hält man wohl gar für illusionstörend, aber ich wüßte nicht, was eine in ihren Mitteln ehrliche Kunst hinter einem Schleier, den man sich noch dazu selber vorzuhalten bemüht, zu verbergen hätte; umgekehrt glaube ich, daß ein gewisses Vertrautsein mit ihrem Wesen, ihrer Struktur und ihren Mitteln dem, der ihr als Publikum gegenübersteht, erst zur rechten Einschätzung und zum rechten Genuß verhelfen wird.

*

Notwendig für das Gelingen einer Aufführung ist eine gewisse „Reizsamkeit" des Regisseurs für das besondere

Werk, das er zu inszenieren beabsichtigt. Ein Stück, das den Regisseur kalt läßt, wird ihm niemals gelingen, und immer wird ein Regisseur Bedeutendes nur da leisten, wo er künstlerisch ergriffen und mitgerissen wird. Freilich wird, wie etwa den großen Dichter alles Menschliche, das er antrifft, zur Gestaltung reizt, der große Regisseur auch von allem wirklich Dichterischen sich angezogen fühlen. Wie überall in der Kunst sind auch hier dem Talent Schranken gesetzt, nicht aber dem Genie.

Dieser Reiz ist oft schon sehr früh feststellbar. Der Funke, der vom Werk auf den Regisseur überspringt, bezeichnet in gewissem Sinne den Inszenierungsbeginn. In jedem Falle fängt in diesem Augenblick die geistige Vorarbeit des Regisseurs an, die sich oft über Jahre hinzieht. Wie bei zwei Liebenden, die ihre Zusammengehörigkeit auf den ersten Blick erkennen, aber immer wieder durch widrige Umstände oder innere Sprödigkeit voneinander getrennt werden, ähnlich stellen sich oft zwischen Stück und Regisseur Hindernisse; Hindernisse, die ebensogut innerer Natur sein können — ich nenne nur Kunstpolitik und eignes künstlerisches Bedürfnis — wie äußerer: hier spielen vor allem Besetzungsschwierigkeiten und Spielplangestaltung eine oft ausschlaggebende Rolle.

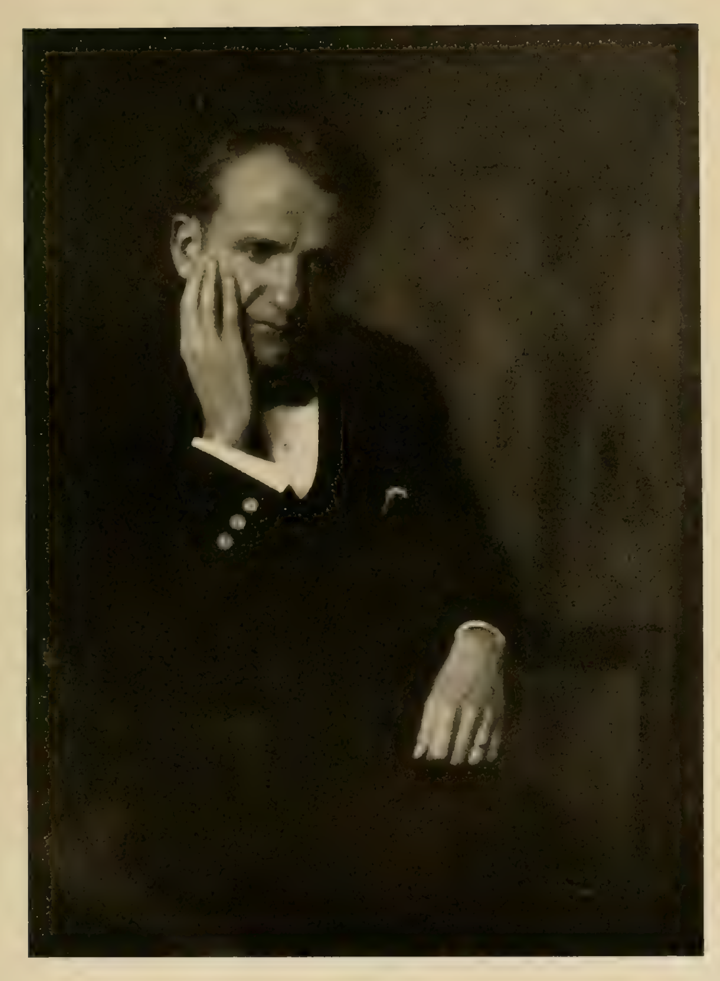
Aber die Liebe erkaltet nicht durch die lange Wartezeit, der Eindruck, den der Regisseur vom Stück in sich trägt, verliert nichts von seiner Frische; umgekehrt, die Sehnsucht verstärkt das Gefühl, in der Zwischenzeit gesammelte Erfahrungen und immer tiefer eindringendes Verständnis machen das Bild reicher. So trägt Reinhardt den Entwurf zu seiner Macbethaufführung jahrelang fertig oder fast fertig mit sich herum, immer wieder treten Hindernisse der Ausführung in den Weg, drängen sich neue Pläne dazwischen, bis endlich der Tag kommt, an dem der lange zurückgestellte Entwurf zur Ausgestaltung gelangt. Aber auch wenn die Arbeit in das Stadium getreten ist, wo der Regisseur schon anfängt, die Außenwelt, die ihn unmittelbar umgibt und mit der er zusammen arbeitet, in seine Gedanken einzuführen, wo Beratungen

mit dem Maler, dem Dramaturgen, dem Techniker stattfinden, wo vielleicht bereits bei einem Komponisten eine Musik bestellt wird: selbst zu dieser Zeit ist es noch keineswegs sicher, ob das Stück nun auch einige Wochen später auf der Bühne stehen, oder ob es nicht vielleicht doch noch zurückgestellt wird und so die Arbeiten von neuem eine Unterbrechung erleiden. Ja, sogar der Probenbeginn läßt mit Sicherheit noch auf keine Aufführung schließen; Proben, zu deren Vorbereitung meist schwere und langwierige Studien notwendig waren, sind oft nichts anderes als Versuche, und es ist bei Reinhardt mehr als einmal vorgekommen, daß eine Inszenierung bis zur Generalprobe fortgeschritten war, das Stück dann aber, weil die Aufführung ihn unbefriedigt ließ, nicht auf den Spielplan erschien.

*

Die Vorarbeit des Regisseurs beginnt, wie schon gesagt, lange ehe das sichtbare Schaffen seinen Anfang nimmt. Er arbeitet vielleicht bereits an einem Werk, bevor irgendein andrer es ahnt. Das erste Lesen gibt ihm schon alles Wesentliche, nämlich das, was man die „Vision" des Regisseurs nennt; nur daß alles noch nicht körperlich vor seinen Augen steht, sondern er in der Hauptsache Stimmungen empfindet, die — an der einen Stelle noch nicht besonders suggestiv, an der andern schon völlig zwingend — sich zu einem großen, als Ganzes bereits durchaus bezeichnenden und dichten Stimmungseindruck zusammensetzen. In ihm vollzieht sich in diesen Stunden die Geburt eines neuen Kunstwerkes.

Die Quellen, die dieses Kunstwerk speisen, strömen aus dem Wort des Dichters wie aus seiner eignen Brust. Das Dichterwort ist der Schlüssel, der die Brust des Regisseurs aufschließt, es hat die Gewalt, künstlerische Kräfte, die in seiner Brust schlummern und die sonst nie an die Oberfläche getreten wären, frei zu machen und an sich zu binden, es ist der Magnet, der diese Kräfte anzieht und die Ursache wird, daß sie sich entfalten.



Karlheinz Martin

Regisseur, Deutsches Theater, Berlin



Diese Anregung, die aus dem Wort fließt, ist so stark, daß z. B. Reinhardt nur unter strengster Aufbietung seiner Selbstdisziplin und in höchster Ungeduld, stets mit einem starken Reiz zur Übertretung kämpfend, das Stück, ohne seine Gedanken niederzuschreiben, noch ein zweites Mal ganz durchlesen kann; eine Geduldprobe, die er sich aus Gründen der Sicherheit, die genaueste Kenntnis des Werkes fordert, nicht ersparen zu dürfen glaubt.

In diese Zeit fällt auch sein Studium der Literatur. Es handelt sich hier nicht nur um Werke über Stück und Dichter, die er liest, um alle Anschauungen kennen zu lernen und zu prüfen, noch genauer arbeitet er jene große Menge von Zeugnissen durch, die ihm für seine Gestaltung vielleicht Anhalt geben: sie mögen in die Geschichte, Kulturgeschichte, Kunstgeschichte, in die Kostüm- oder Architekturkunde gehören. In besonderen Fällen muß er auch noch ins Einzelne zu dringen versuchen: Religions- oder Rechtsgeschichte, eine Zeitmusik, eigenartige Sitten und Anschauungen wollen studiert werden. Erst wenn alle diese mannigfaltigen Kenntnisse gesammelt, gesichtet und innerlich verarbeitet worden sind, hat man jene Sicherheit in der Beurteilung des Zeit- und des Stückbildes erlangt, die einen in den Stand setzt, souverän über sein Material zu verfügen, Wichtiges stärker hervorzuheben, Unwichtiges verschwinden zu lassen. Diese ganze Arbeit ist weniger mühevoll, als es auf den ersten Blick vielleicht scheinen möchte, weil der Regisseur in jenen Wochen so eingesponnen in die Welt des Stückes ist, so ganz in ihr atmet und lebt, daß ihm die Beschäftigung mit all dem, was das Werk angeht und was irgendwelche Beziehungen zu ihm hat, zu seiner Sphäre gehört, als das Gegebene und Selbstverständliche erscheint und er sich umgekehrt fremd und erkältet fühlen würde, wenn er nun, etwa durch ablenkende Lektüre, mit einmal in eine andere Atmosphäre versetzt werden würde.

Die große Menge von Studien, so nützlich sie ist, gibt aber Reinhardt selten etwas Wesentliches für seine Inszenierungen. Sie erweitert seine Anschauungen allgemein

und verschafft ihm im Einzelfall Anregungen und besondere Handhaben, die die spätere Ausarbeitung erleichtern, zu Vorlagen für eine reichere Ausschmückung dienen. Die große Idee einer Inszenierung findet der Regisseur immer nur im Werke selbst. Das Werk spricht, zumal bei Shakespeare, eine so deutliche und unverkennbare Sprache, daß, wer sie nicht hört, auch aus tausend Hilfsbüchern nicht viel zu schöpfen imstande sein wird. Ich bin überzeugt, daß, wenn auch Reinhardt während seiner ganzen Regiearbeit an diesem Stück kein anderes Buch als den „Macbeth" in die Hand bekommen hätte, die Vorstellung, von ein paar nicht allzu wesentlichen Einzelheiten abgesehen, am Ende genau so herausgekommen wäre, als es in Wirklichkeit der Fall war. Die Stimme, die beim ersten Lesen dem Regisseur aus dem Werk entgegentönt, ist eben so stark, daß keine andere sich neben ihr zu behaupten vermag. Ein deutlicher Beweis dafür ist, daß Reinhardt, seinem eigenen Geständnis zufolge, die Neueinstudierung eines bereits früher von ihm gespielten Werkes nur dann glückte, wenn er — oft gegen Gründe der korrigierenden Vernunft — einen ursprünglichen Eindruck, ob auch mit anderen Mitteln, bei dieser Neubelebung wieder zur Geltung gebracht hat.

Geben alle diese Studien und die erste Lektüre des Stückes, die den Regisseur mit den Grundbedingungen und der Grundstimmung vertraut machen, dem entstehenden Werke noch gar nichts irgendwie Körperliches, so schafft der folgende Arbeitsabschnitt nun endlich etwas Greifbares: nämlich das Regiebuch. Es soll Regisseure geben, die ihre Ausarbeitung nicht schriftlich festzuhalten brauchen und die auf keine Probe etwas anderes mitbringen als den Dramentext: ich kann mir nicht denken, daß das innere Gebäude ihrer Aufführung von der gleichen Festigkeit, von der gleichen architektonischen Vollendung ist wie bei Reinhardt, dessen Regiebücher das Durchgearbeitetste sind, was man sich in dieser Art denken kann. Das Regiebuch stellt bei Reinhardt, wie einmal treffend gesagt wurde, „eine vollständige, bis in alle

Details ausgeführte Paraphrase des Werkes dar in der Sprache des Regisseurs". Neben den Text des Dichters, der hier schon die für das Spiel geeignete Fassung erhalten hat, das heißt der auf das vorsichtigste gestrichen und unter Umständen aus den verschiedensten Übersetzungen zusammengefügt wurde (Bearbeitungen und Umstellungen, die den dichterischen Rhythmus verfälschen, vermeidet Reinhardt stets), tritt nun ein besonderer Text, der Text des Regisseurs, der oft den Dramentext in bezug auf Ausführlichkeit um ein Vielfaches übertrifft. Hier hat das Größte wie das Kleinste Beachtung gefunden, die Stimmung jeder Szene und innerhalb dieser Szene jeder Rede und innerhalb dieser Rede jedes Satzes ist angedeutet. Ausdruck, Lautstärke, Stellung des Schauspielers, innere Empfindung, Ausdeutung der Pausen, Wirkung auf die Mitspielenden sind in knappen, treffenden Worten festgelegt. Am Anfang jeder Szene findet sich eine bis ins kleinste gehende Beschreibung der Dekoration, der meist Zeichnungen und immer ein Grundrißplan zur Erläuterung beigegeben sind, für jeden Neuauftretenden ist eine genaue Beschreibung des Kostüms vorhanden, alle Gänge innerhalb einer Szene sind nicht nur erwähnt, sondern auch, in Form von Bewegungsskizzen, eingezeichnet, das Licht, der Wechsel des Lichtes ist beschrieben, Bemerkungen über Bedeutung, Ausdruck, Stärke, Länge der Begleitmusik und über die Geräusche finden sich, die Art der Verwandlungen ist hier schon angegeben.

Hier ist alles vermerkt, was irgendwie für die Darstellung in Frage kommt. Das Regiebuch, das alle diese Bestandteile wie zu einem festen, dichten Teppich verwebt enthält, ist in seiner andeutenden Form schon ein vollkommen fertiges Werk, rund, ohne Lücken. Freilich ist es in der „Sprache des Regisseurs" abgefaßt und wird daher für den Laien unverständlich sein. Es zeigt die Spielform des Regisseurs, die er, wie der Schiffer sein Boot durch Wind, Wellen und Klippen, durch die tausend entgegenwirkenden Widerstände hindurchzuführen hat: bis zur endlichen Aufführung.

*

Jetzt beginnt die Zeit der Konferenzen mit dem Maler, dem Dramaturgen, dem technischen Oberleiter und, gegebenenfalls, dem Komponisten. Schon hier tritt vor den Regisseur oft die Notwendigkeit hin, seinen Willen gegen fremde Willen durchzusetzen. Freilich ist dabei mit der schroffen Herauskehrung des Rechtsstandpunktes nichts getan, der Regisseur darf nicht übersehen, daß er es mit Künstlern von eigenem künstlerischem Verantwortungsgefühl zu tun hat, deren Anschauungen man nicht einfach umbiegen kann, deren Anregungen stets von Nutzen sind, und vor allem: die nur gute Arbeit liefern, wenn sie auch mit dem Herzen bei dieser Arbeit sind. Mit Ausnahme des Dramaturgen, dessen Amt im Rahmen dieser Unterredungen meistens nur ein allgemein beratendes ist, müssen diese künstlerischen Hilfskräfte sich in dem Glauben befinden, daß man sie durchaus ihre eigenen Wege gehen läßt, der Regisseur muß es verstehen, seine Gedanken so klar und zwingend vor sie hinzustellen, daß ihre eigene Leistung wie selbstverständlich aus diesen Anschauungen hervorwächst.

Natürlich wird der Regisseur nicht immer nur starr seinen Standpunkt vertreten, sondern seinen Mitarbeitern überall da nachgeben, wo er sieht, daß sie im Rechte, ihre Vorschläge die besseren sind. Unendlich viel wächst überhaupt erst aus solchem Austausch der Meinungen, aus dem Gespräch; neue Perspektiven öffnen sich plötzlich, Vereinfachungen werden sichtbar, Erkenntnisse gewonnen, deren Frucht so recht vielleicht erst späteren Werken zugute kommt. Ohne seinen Standpunkt in den Hauptfragen leichten Herzens aufzugeben, muß der Regisseur immer bereit sein, zu lernen, aus dem Werk vor allem, aber auch selbst von denen, die eigentlich unter ihm arbeiten.

Sehr verschieden, schon beeinflußt von der Persönlichkeit, doch auch von dem besonderen Stück und seinem eigenen Verhältnis dazu, ist die Art, wie Reinhardt mit seinem Maler arbeitet. Das eine Mal gibt er ihm nur das Stück und läßt im Maler zuerst selbständig den Inszenie-

rungsgedanken sich bilden, ein andermal erläutert er in knappen Worten die noch rohen Grundrisse seines Planes, ein drittes Mal findet der Maler schon eine vollkommen fertige Welt vor, in der das Aussehen jedes Stuhles bereits vorgezeichnet ist und die er nur noch malerisch zu durchdringen braucht. Manchmal stellen auch von vornherein beide gemeinsam den grundlegenden Plan auf — besonders wenn er mit Ernst Stern zusammen arbeitet, dessen Art ihm und dem Reinhardts Art völlig vertraut ist.

So stammt der grundlegende Dekorationsgedanke im „Macbeth“, das dekorative Schema, das übrigens der inneren Darstellungsidee viel enger verknüpft ist, als man gemeinhin ahnt, von Reinhardt, die genaue Ausführung hat Stern ersonnen, während die maschinelle Ausarbeitung ein Werk von Reinhardts technischem Berater Dworsky ist. Zuerst stand es einmal fest, daß, um alles Spielerische, Verkleinernde zu vermeiden, die Drehbühne in diesem Fall unbenutzt bleiben sollte. Trotzdem galt es, eine große Menge von Verwandlungen ohne stimmungszerstörende Pausen, ja möglichst ohne Vorhang zu bewerkstelligen. Dann mußte, um den zyklopischen Grundcharakter des Werkes, seine unerreichte Konzentration zu wahren, das Ganze stark stilisiert, auf einige große einfache Linien und Farben gestellt, den Geschehnissen entsprechend aber doch Abwechslung in die Bilder gebracht, der Eindruck von Hintergründen geschaffen werden, vor denen diese überlebensgroßen Menschen sich bewegen, endlich alles in nächster Lebensnähe gezeigt und doch gleichzeitig, um den Anblick dieses ungeheuren Schicksals den Menschen unserer Zeit erträglich zu machen, in eine märchenhafte Ferne und Unwirklichkeit gerückt werden.

Zuerst einmal wurde für diese Aufführung die Vorbühne der Bühne angefügt, in einer Form, in der beide, durch einen Aufbau von schwarzen, lauthemmend gepolsterten Stufen verbunden, sich besonders innig aneinanderschließen. Diese Vorbühne wird, neuartig und eindringlich, sobald eine wichtige Szene dort spielt, von

dem breiten weißen Strahl eines Scheinwerfers (Halbwattlampe) beleuchtet, der sich im Kronleuchter in der Mitte des Zuschauerraumes befindet, dessen Licht, wenn die betreffende Szene vorüber ist, langsam wieder eingezogen wird, wodurch der Blick des Zuschauers in den Auftritten, in denen auf der Vorbühne nicht gespielt wird, einfach über sie hinweggleitet, als wäre sie gar nicht vorhanden. Auf der Bühne selbst befinden sich, fast als einzige Dekoration, drei mächtige Turmpaare, ohne die Absicht besonderer Einzelwirkung burgähnlich ausgebaut, deren Farbe ein düsteres altes, aber doch lebensvolles Braunrot (die vorherrschende Farbe im ganzen Stück) ist; diese Türme, die auf drei von den Seiten aus fast bis zur Bühnenmitte parallel zur Rampe geführten Schienenpaaren laufen, können in jede beliebige Stellung zueinander gebracht werden, wodurch sich, stets allerdings unter Betonung der Symmetrie, die verschiedenartigsten Bilder ergeben. Für einzelne Szenen werden die Türme weit auseinandergeschoben und der Hintergrund durch einfache halbplastische Dekorationen abgeschlossen, für andere werden sie näher aneinandergerückt und durch schlichtgehaltene Dekorationsstücke (wie Thronsessel, Hexenkessel) ergänzt; manchmal werden sie auch ganz zur Seite und aus dem Gesichtskreis des Zuschauers geschoben, dann ist gewöhnlich alles auf die weite Himmelswirkung gestellt, die der große Rundhorizont ermöglicht. Einfarbige und großornamentierte Vorhänge und Wolkenschleier vervollständigen des dekorative Bild, das seine belebende Note von den geradlinigen und starkfarbigen Schottenkostümen empfängt, die hier — entgegen der Meinung einzelner Autoritäten, zu denen, wenn ich nicht irre, auch Tieck gehört — Verwendung gefunden haben.

Nicht immer ist das dekorative Schema einer Aufführung so schnell gefunden worden, seine Übertragung auf die Bühnenwirklichkeit so glatt vonstatten gegangen wie hier. Oft mußte lange gesucht, geprobt, verworfen und wieder gesucht und wieder geprobt werden, ehe man — manchmal erst im letzten Augenblick — das Richtige

herausgefunden hatte, das die darstellerische Grundidee, von der der Regisseur ausgegangen war oder die sich bei ihm im Laufe der Zeit gebildet hatte, nicht umbog oder verfälschte, sondern sich ihr ganz anschmiegte und sie — im Gleichnis des Raumes — klar wie ein Spiegel zum Ausdruck brachte. Nicht immer haben Regisseur, Maler und Techniker so gut und leicht Hand in Hand gearbeitet, nicht immer ist, was sie schufen, so aus einem Guß, so wie aus einer Phantasie entsprungen, von einer Hand gebildet aus diesem Zusammenwirken hervorgegangen. Die künstlerischen Hemmungen des Regisseurs sind meist zwar geringer als bei ganz frei schaffenden Künstlern, aber immerhin groß genug, und die materiellen sind nicht kleiner als die künstlerischen.

Was der Geist sich frei erschuf, auf die beschränkte Bühnenwirklichkeit übertragen, erfordert oft viel Kopfzerbrechen, wenn das Wesentliche des Entwurfs der Aufführung gewahrt werden soll. Allerdings sind bei Reinhardt alle Mitwirkenden mit den Bedingungen seiner Bühne, oder vielmehr seiner verschiedenen Bühnen, von vornherein vertraut. So schafft der Maler seine Entwürfe gleich im Hinblick auf die besonderen Erfordernisse des Hauses, in dem das Stück gespielt werden soll.

Diese Entwürfe verlangen vom Maler nun wieder eine große Menge von Studien; nicht nur die vom Regisseur angegebenen Grundzüge müssen getroffen, das äußere Stückbild muß in allen Punkten gewahrt werden: innerhalb des Ganzen sollen die verschiedenen Partien in einem bestimmten Verhältnis zueinander stehen, die Räume jedesmal etwas Wesentliches aussagen, jeder Szene soll der entsprechende Rahmen geschaffen und den Kostümen ein günstiger Hintergrund gegeben werden. Diese Kostüme wiederum haben den Charakter des Ganzen zu wahren, die Personen, die sie tragen, bezeichnend hervorzuheben, sie müssen zur Dekoration und zueinander abgestimmt, für ihre Träger berechnet sein und endlich in sich selber eine gewisse Farbenharmonie haben (Stern wählt z. B. für die Inszenierungen, deren malerischer Teil seiner Leitung

untersteht, immer nur eine bestimmte Anzahl von Farben, eine Farbenskala, während alle übrigen Farbtöne für dieses Stück völlig ausgeschaltet werden, als wären sie gar nicht vorhanden). Hier steckt eine Summe von Arbeit, hier ist eine Menge von Studien, von Kenntnissen und nicht zuletzt von theatralischem Gefühl erforderlich, von denen sich der Zuschauer, der am Abend im Theater sitzt, schwerlich eine rechte Vorstellung machen kann. Hier muß alles hundertmal besprochen, entworfen, durchgeprobt werden, ehe das Rechte gefunden ist.

Von vornherein wird gleich ein Hauptaugenmerk darauf gerichtet, daß die verschiedenen Szenenentwürfe sich nicht gegenseitig „stören". Der auf der — zumeist verwandten — Drehscheibe vorhandene Raum ist nicht sehr groß, so daß jedes Eckchen ausgenutzt werden muß und seine Bestimmung erhält. Es wird stets versucht, mit möglichst wenig Umbauten während des Spiels auszukommen. Es ist auf die Lage der Räume oder Landschaftsbilder zueinander Rücksicht zu nehmen, die Szenen sind oft nicht nur als Einzelbilder zu werten, manchmal muß bei einer Landschaft oder einem Straßenbild eine Drehung der Bühne um wenige Meter genügen, um einen vollkommen neuen Eindruck zu erwecken, der Durchblick von einer Szene auf die andere muß geprüft, die Auftrittsmöglichkeit für die Schauspieler beachtet werden, von Anfang an ist auch die Art der Verwandlungen mit in die Rechnung einzusetzen, die offen oder nicht offen, dunkel oder hell, schnell oder langsam (etwa wenn sie eine getragene Verwandlungsmusik begleitet) sein kann, die unter Umständen auch mit einer menschlichen Bewegung zusammenfällt, sogar von Worten begleitet wird, auf die sie dann eingestimmt werden muß.

Hier überall leistet das plastische Drehbühnenmodell, das im Deutschen Theater von fast allen technisch schwierigen Stücken angefertigt wird, gute Dienste. Der Maler faßt im Einvernehmen mit dem Regisseur seine Entwürfe, die er bisher als Bilder nur in einer Fläche angelegt hatte, jetzt zum erstenmal räumlich ausgestaltet zusammen.



Intendant Weichert

Frankfurt a. M.



Das plastische Modell entspricht, wenn an der Dekorationsidee in der Folge nichts mehr geändert wird — und zu diesem Zeitpunkt ist die Klärung gewöhnlich schon soweit vorgeschritten, daß das Endgültige, wenigstens in der Dekoration, feststeht, — genau dem späteren Bühnenaufbau im Kleinen. Hier können nun noch einmal, bevor man an die Ausführung geht, alle Punkte nachgeprüft, die Stellung der Bilder zueinander, die Höhenunterschiede, der Verlauf von Fluchtlinien genau festgestellt werden, worauf erst der bis dahin noch provisorische Grundrißplan auf das exakteste ausgeführt zu werden vermag. Das Modell wird dann in eine kleine Probedrehbühne eingesetzt, die der wirklichen Bühne des Deutschen Theaters in allen Teilen entspricht, ja selbst von einem Rundhorizont umgeben ist. Hier, im Bühnenrahmen, ist es nun sogar möglich, schon im voraus die künstlerische Wirkung der Einzelbilder zu erkennen.

Nun folgt der lange und beschwerliche Arbeitsabschnitt der Dekorationsherstellung und Kostümanfertigung. Nicht alles gelingt auf den ersten Anlauf, und manches Dekorationsstück, das man schon geborgen glaubte, ist im letzten Augenblick technisch oder künstlerisch mißraten, manches Kostüm hat, wie man bei der Fertigstellung sah, dem Menschen, der es tragen sollte, nicht das rechte und beabsichtigte Aussehen gegeben. Wer einmal beobachtet hat, welche Mühe und welche Zeit erforderlich ist, um eine einzige Vase oder etwa die Tierköpfe aus der Bankettszene in „Macbeth", die sich aus lauter kleinen verschiedenen Profilen zusammensetzen, getreu nach den Angaben des Malers zu bilden, kann sich ungefähr einen Begriff davon machen, was es heißt, alles zu einer großen Inszenierung Notwendige den künstlerischen Wünschen und Erfordernissen entsprechend herzustellen. Reinhardt hat auch eingesehen, daß die Erfüllung solcher Wünsche nur denkbar ist, wenn man das Meiste im „eigenen Hause" machen läßt, und hat daher seinem Theater große, in ihrer Art vorbildliche Arbeit liefernde Werkstätten angegliedert. Nur so war es ihm möglich — worauf er nicht verzichten

will und kann —, neuen Versuchen einen so breiten Spielraum zu gewähren. Denn Reinhardt hat den Grundsatz, alte Formen und Gesetze zwar als notwendige und nützliche Hemmungen zu betrachten, diese Hemmungen aber kraftvoll abzuschütteln, wenn sein Gefühl ihn übermächtig dazu treibt. Man ist gegen diesen Erneuerungstrieb Reinhardts, der sich hellsichtig auch alle technischen Errungenschaften zunutze macht und sich gelegentlich nicht scheut, selbst die durch Herkommen scheinbar geheiligte Form unserer Normalbühne zu sprengen, oft zu Felde gezogen, hat aber vergessen, daß fast alles, was sämtliche fortschrittlich gerichtete Theater heute als selbstverständlichen und unbestrittenen Besitz betrachten, in den letzten fünfzehn Jahren auf diese Weise nach und nach von Reinhardt geschaffen, veranlaßt oder wenigstens, durch die Wirkung seines lebendigen Beispiels, angeregt und beeinflußt worden ist.

*

Gleich bei der Auswahl der Farben und Materialien muß auf das Bühnenlicht Rücksicht genommen werden, das vom Tageslicht vollkommen verschieden ist und daher den Eindruck von Stoffen und Farben ganz verändert, so daß schwere und teuere Stoffe oft unscheinbar, leichte und billige manchmal dagegen reich wirken; auf dies besondere Licht muß auch beim Einfärben der Stoffe achtgegeben werden, da Dekoration, Kostüm und Licht in einem bestimmten Verhältnis und in Wechselwirkung zueinander stehen.

Das Ausprobieren des Lichtes gehört zu denjenigen Arbeiten, die erst auf der Bühne vorgenommen werden können, und zwar wird hier das Wesentliche den letzten Tagen vor der Aufführung, wo die Dekoration schon fertig oder fast fertig dasteht, vorbehalten bleiben müssen. Die Beleuchtung zerfällt auf den Reinhardtschen Theatern in zwei Teile: ein großer laternenartig hoch über der Bühnenmitte aufgehängter Beleuchtungskörper — oder auch ein sogenannter Fortunyapparat — ruft auf dem Rundhorizont

jede nur denkbare Lichtstimmung hervor, womit noch eine besondere Ausleuchtung der unteren Horizonthälfte für das Erscheinen der Abendröte und ähnliches verbunden ist, während die Beleuchtung der Spieler durch gesonderte Apparate (Spielflächenbeleuchtung, veränderliches Rampenlicht, Effektlampen) erfolgt. Auf den so gefärbten Himmel wirft dann ein eigenartiges System kreisförmig um eine Welle drehbar angeordneter Projektionslampen das völlig naturgetreue Bild ziehender Wolken, wozu Negative von wirklichen Wolkenaufnahmen benutzt werden, während eine besondere darüber befindliche, senkrecht bewegbare Lampe unabhängig davon das Auftauchen der entfernteren und darum scheinbar langsamer heraufziehenden Lämmerwölkchen hervorruft, wodurch der Anschein der unendlichen Himmelstiefe entsteht. Aus, ich möchte sagen, dramaturgischen Gründen verwendet Reinhardt in den letzten Jahren gern und häufig starke Scheinwerfer, deren Licht wichtige Personen oder Gruppen bedeutungsvoll und symbolisch aus ihrer Umgebung heraushebt. Um solche Wirkungen zu erproben, bedarf es natürlich des Vorhandenseins der womöglich kostümierten Schauspieler; dazu bieten nun die letzten Proben — in denen alles, was in der Aufführung zusammenwirken soll, wie Darsteller, Statisterie, Musik, Dekoration, Kostüm und Licht zum erstenmal zusammengeführt wird, um einzeln in den großen Kreis, der sich allmählich zu schließen beginnt, eingesetzt und noch aufeinander abgestimmt zu werden — die günstige Gelegenheit.

*

Denn natürlich hat lange vorher schon die Zeit der Proben begonnen; Proben und dekorative Herstellung setzen gewöhnlich zugleich ein. Die Arbeit mit dem Schauspieler erschien Reinhardt von jeher als das Wichtigste bei allen seinen Inszenierungen, auf sie verwendet er weit mehr Zeit als auf alles übrige zusammengenommen. Schon bei seiner Arbeit am Regiebuch spricht das Schauspielerische am stärksten mit, er rechnet von vornherein

mit seinen Schauspielern, legt sie bei der Ausgestaltung den Dramenfiguren sozusagen unter, läßt sich in seinen künstlerischen Berechnungen manchmal gleich von ihrem Wesen beeinflussen, allerdings nur, wenn sie Persönlichkeiten sind, die ein solches Vorgehen rechtfertigen; die kleineren biegt er sich zurecht, so wie er sie für sein Gesamtwerk nötig zu haben glaubt.

Wer Reinhardt, Tag und Nacht, auf den Proben zu beobachten Gelegenheit hatte, wer seine Unermüdlichkeit, seine Hingabe, seinen Eifer, seine Frische, seine Diplomatie und seinen — seltenen — Zorn sah, wer weiß, wie er außerhalb der Proben mit einzelnen Darstellern große Rollen Satz für Satz aufbaute oder Schauspieler langsam, im Gespräch, zu beeinflussen suchte und sein Ziel auch erreichte, nur der kann ermessen, wie sehr ihm diese wichtigste aller Arbeiten des Spielleiters am Herzen liegt. Wer die Art kennt, wie er, fast ohne ein lautes Wort, große Statistenmengen zu bändigen und anzufeuern versteht, wie er hier Begeisterung für die Sache um sich verbreitet, durch Bestimmtheit und Klarheit der Anordnungen wirkt, die Menge zu einer gewaltigen Einheit zusammenschließt und jeden doch eine Einzelpersönlichkeit bleiben läßt, wird die große Wirkung verständlich finden, die er mit diesen Riesenchören zu erzielen vermag. Reinhardt ist auf der Probe in einem Augenblick Komiker, im nächsten liebendes Mädchen, im dritten ein Krieger unter Hunderten und bleibt dabei doch immer Regisseur, hat die Wirkung eines Kostüms im Auge, sieht die Aufstellung eines Dekorationsstückes, hört den Zusammenklang von Stimmen, einen falsch gesprochenen Satz, ein in das akustische Ganze noch nicht völlig eingestimmtes Geräusch, eine zu lang geratene Musik, hat zwischendurch immer wieder Besprechungen mit dem Maler, dem Dirigenten, dem Dramaturgen, dem Techniker, bringt jeden Schauspieler dahin, wo er ihn haben möchte, und baut so, in Wochen und manchmal auch in Monaten, zwischen der Arrangierprobe und der Generalprobe, sein Werk langsam und sicher auf. Läßt aber selbst die letzten

vierundzwanzig Stunden, welche die Generalprobe von der Erstaufführung trennen, nicht ungenutzt vergehen, sondern probt, bespricht, ändert, streicht — nämlich Textstellen, die ihm doch nicht wichtig genug erscheinen oder, wenn möglich, solche, über die der Darsteller seinem Gefühl nach nicht hinwegkommen wird — noch im letzten Augenblick und trägt so die Wärme, das Leben der Arbeit bis in die endliche Vorstellung. Das Zeichen, das den Beginn des Spiels anzeigt, bedeutet bei Reinhardt zugleich das Zeichen für das Ende der Inszenierungsarbeit.

*

Ein Stück inszenieren heißt nicht, dem Drama eine zufällige im Guten oder Bösen unbeträchtliche Spielform geben, sondern einen Bund mit dem Dichter schließen, sein eigenes Tiefstes mit dem Tiefsten des Dramas vereinigen, in seiner Brust die Seele des Dichters mit der Seele des Schauspielers verschmelzen, nicht nur eine Vision vom Drama haben, sondern seinen in dieser besonderen Beleuchtung nur dem Regisseur sichtbaren, tiefsten, zentralsten Punkt erkennen und von diesem Punkt aus das Ganze der Aufführung gestalten, so daß alle Linien, von dort ausgehend, auch dorthin wieder zusammenlaufen. Wer das kann — er mag für seine Inszenierungen die verwickeltste Maschinerie verwenden oder zwischen kahlen Wänden spielen, drei oder tausend Mitarbeiter beschäftigen — ist für mein Gefühl ein Regisseur. Diese Art von Regie, diese neue Kunst, die aus unserer Zeit gewachsen ist, zum erstenmal in die Welt gebracht, gezeigt und ihr so für alle Zeiten eine Daseinsberechtigung gegeben zu haben: das halte ich für das wahre Verdienst Max Reinhardts.

Ein Regisseur

Von

Theodor Haubach

Es gibt wohl im heutigen Deutschland nicht eine einzige Stadt, die nicht ihre „Bürger" hätte, ihre Garde von unverschämten und ahnungslosen Rückwärtsschwätzern, die im Namen des „Vaterlandes" jeden ernsthaften Auftrieb, jede wirkliche und wichtige Kräfteentfaltung des Deutschtums zu sabotieren sich erlauben. Aber ich glaube dennoch an Darmstadts Sonderstellung. Berlin hat seine dummen und frechen Kommis und Devisenschieber, mit denen es die schönen Plätze in Logen und Parkett drapiert, München seine bierverquollenen Germanen, Dresden seine Sachsen und jede andere Stadt ihre andere Spezialität an mieser Menschlichkeit, mit der die Kunst zu einem verächtlichen Kampf gezwungen — aber Darmstadt hat in diesem Fache schon historische Leistung hinter sich. Denn diese Stadt hat Platz und Rang in der deutschen Geistesgeschichte, wenn vielleicht auch den Rang nur einer Provinz, aber immerhin einer merkwürdigen und nicht unwichtigen. Johann Heinrich Merk, Lichtenberg, Peter Helfrich Sturz, Niebergall, Büchner, der „Kreis der Empfindsamen", und manches andere ganz bedeutende Kuriosum wagte hier zu existieren. An allen hat die Stadt ihren Anteil. Denn alle haben — in irgend einer Form — mit ihr gekämpft. Alle haben den bitteren Riß zwischen sich und den mitwohnenden Menschen furchen müssen, haben trauernd oder hassend Feindschaft als einzige Bindung und Beziehung wirken lassen müssen. Zur Symptomatik der Darmstädter Geistigkeit gehört das feindselige

Angewiesensein auf die Bürger. Sie sind breiter, wirksamer, raumfüllender, und bestimmender als sonstwo. Ihre bösgemeinte Niedertracht schuf mit an den süßen Verwesungsschauern von „Dantons Tod". Ihre trockne Zähigkeit füllte Lichtenbergs Aphorismen mit wundervollem Gift. Der verbitterte Johann Heinrich Merk wurde das Naturbild des Mephisto. Niebergalls lächelnde Spießertragödie war wahrhaftig „die Entladung vom Ekel am Absurden".

Gustav Hartung ist kein Darmstädter. Aber Darmstadt ist der Ort — wenn man will: der Gegenstand seiner Arbeit. In Darmstadt Theater machen, heißt doch: für die Darmstädter, mit den Darmstädtern gegen die Darmstädter Theater machen. Das ist ein fundamentaler Sachverhalt, der Art und Richtung der Arbeit sehr wesentlich mitbestimmt. Er erschwert die Leistung, aber er intensiviert auch die Anstrengung. Und wenn dann die Stadt in einer eigentümlichen Dialektik ihres Charakters von der rabiaten Dickköpfigkeit der Menge wirklich bereite, begeisterte und opfernde Minderheiten abspaltet, so muß das zur Vollständigkeit des Bildes nachgetragen werden. Man darf immerhin staunen: die kleine und recht verschuldete Stadt und der ebenfalls kleine und nicht weniger verschuldete Staat haben auf Hartungs Initiative hin ein altes, ganz verfallenes (1606 gebautes) Theaterchen mit großen Kosten renoviert und als Kammer- und Singspielraum dem Betrieb des Landestheaters angegliedert. Das war unter der sonst recht tätigen Führung des Großherzogs nicht geglückt. Hierzu war die vielleicht brutale, aber auch metallische Energie Hartungs vonnöten. Hierzu brauchte man seine organisatorische Kraft, seine weiträumig orientierte Politik. Und seine Absicht, das Theater wieder ernst und wichtig zu machen. Für ein neues Amüsierinstitut hätte niemand Geld gegeben. Es kam darauf an, solche Einstellungen zu zerstören. Und dies begonnen und vielleicht sogar schon erreicht zu haben, ist Hartungs erste und oberste Leistung. Er hat sich vor allem wieder um den Sinn des Theaters bemüht — nicht theoretisch,

aber in jeder konkreten Phase seines Handelns. Dadurch vor allem hat er seine hiesige Arbeit ermöglicht, die Wider stände überrannt, sich das moralische und sachliche Über gewicht verschafft. Als er hierher kam, waren die Anstrengungen des Großherzogs um die Kunst gescheitert. Nicht nur die Revolution hatte ihnen ein Ende gemacht. Ihre grundsätzliche Unzulänglichkeit war zerstörend wirksam geworden. Das Hoftheater machte zum Besten etwas gepflegte Unterhaltung. Von seinen menschenführenden und menschenbildenden Aufgaben, von zukunftswichtigen, bindenden und verpflichtenden Zielen war nichts sichtbar und wirksam geworden. Hartung wagte es, das Theater wieder in die Mitte des menschlich-gesellschaftlichen Daseins zurückzwingen zu wollen. Begann, seinem Publikum Aufgaben zu stellen, Mitarbeit und geistiges Gewachsensein zu fordern. Die amüsanten und freundlichen Lösungen, die gewöhnten, gewöhnlichen und verbrauchten Faßbarkeiten vertrieb er von den Brettern. Da blieb nichts stehen, was dem Ohre vertraut, dem Auge gefällig ablesbar war. Keiner kannte seinen Schiller wieder, als die „Jungfrau von Orleans“ unter seiner Arbeit verwandelt auf die Bühne kam. Der deklamatorisch tönende, niedliche und sittliche Schiller der Bourgeoisie war zum Teufel. Ein von seinen Idealen dunkel erschütterter, hymnisch strahlender Schiller kam herauf. Ein Schiller, der nicht Menschen, sondern Götterbilder schuf. Der „Ideen“ reden ließ, nicht die historischen Personen. Eine solche Auslegung war nicht nur sachlich richtiger als die „natürliche“, sie war auch fruchtbarer. Denn sie war reibungslos in die Sphäre der Bühnenwirklichkeit zu überführen, während jeder Illusionsnaturalismus der Bühne entweder oder der Natur Unrecht tat.

Hartung entdeckte gegenüber dem „Illusions- und Zaubertheater“ wieder die Bühnenwirklichkeit. Er machte von der immer vieldeutigen Natur kein Porträt, sondern ein neues Gebild. Ein Gebild, das durch die Zusammenstimmung seiner Teile in sich Beglaubigung erhält. Solches Vorgehen nannte man noch vor kurzer Zeit „Ex-



Generalintendant Gustav Hartung

Hessisches Landestheater, Darmstadt



pressionismus". Man sieht also, daß Hartungs Vorgehen kein privates Belieben ist. Jener lebhafte und innige Wille einer künstlerischen Jugend zur reinlichen Einordnung und Abgrenzung der Kunst in und von der Welt wirkt als kollektive Macht auch in ihm. Seine persönliche Leistung in diesem gemeinsam mit andern gemachten Vormarsch ist ein Maximum an Zentralisation und disziplinierender Direktive, das er der romantischen Verluderung und privaten Genieduselei der Einzelspieler entgegensetzte. Er brach den Individualismus der Darsteller und ging sehr weit darin. Bis zum Hochziehen der Augenbraue scheint er oft seine Regiebefehle detailliert zu haben; das ganze Zusammenspiel läuft an einem Netz genau kalkulierter Anweisungen. Was von den Schauspielern an Spontaneität aufgebracht wird, nimmt er wohl an. Aber immer zwingt er das Persönliche unter eine generelle Dominante. Triumph des Stils über die Freiheit! Man hat diesem Verfahren ein Marionettenhaftes im Resultat vorgeworfen, Trockenheit in der Nuance, Verarmung der Affekte. Es kann nicht geleugnet werden, daß hier und da bei allzugroßer Konsequenz und Hartnäckigkeit das Spiel zum Starren und Kalten hintendiert, aber noch immer war ein Verlust an Wärme, Frische und Elastizität aufgewogen durch einen Zuwachs an Dämonie. Auch Irrtümer in der Auslegung der Dichtung, unangemessene Dosierung der Regiemittel sind da und dort immer auffindbar — niemals aber bricht das Gesamte der Leistung zusammen. Denn das Maß an Genauigkeit und Spannung, das in seiner Arbeit steckt, umreißt das Ganze mit so eindeutigem Kontur, daß das einzige und wirklich entscheidende künstlerische Unglück — der Auseinanderfall der Teile — niemals eintritt.

Was das alles gegenüber der qualligen Gesinnungschaotik dieser Tage bedeutet, ist ohne weitere Überlegung klar. Und der Gewinn liegt sicher nicht bloß beim Zuwachs an konstruktivem Reichtum und formender Energie. Jede neue, schöpferisch gewollte Disziplinierung sucht und findet ihren frischen, pulsenden Stoff. Nur ein Neues —

besser: ein Junges an Inhalt läßt sich überhaupt formen. Gerade Hartungs geradezu preußische Zuchteinsetzung hat den frei strömenden Lebenssäften erst Druck und Glut gegeben. Erst der Stilzwang alarmiert den Gegendruck der zentrifugalen Kräfte. Ein Gewinn auf der Formseite ist immer nur dann wirklich, wenn der Inhalt gleichfalls sich multipliziert. Hartung steht am Anfang seiner Arbeit. Von Resultat zu Resultat sieht man das Wachsen eines grundsätzlich zielbestimmten Willens. Sieht man selbst im Unzulänglichen die Vollendung präformiert. Es ist wichtig, daß einer den Sinn für Einheit, Geschlossenheit, Grenze gerade in Katastrophenzeiten leidenschaftlich wachhält. Hartungs Formschärfe ist produktiver als die ekstatische Anarchie. Und wenn man, wie er, mit so großen und vielen Mitteln gerüstet, seine Arbeit beginnt — dann muß einem nur einmal der ganz große, ganz würdige Gegenstand begegnen, und die Arbeit hat ihren Sinn, ihren Lohn — ihr Resultat. Ich glaube an ein großes Resultat der Hartungschen Arbeit.

Vom Wesen der Regie

Von

Gustav Hartung

Die Schauspieler allein schaffen es wirklich nicht.
Die Primgeiger nicht. Es muß einer am Pult stehen.
Alfred Kerr.

Von der Regie als Kunst

I.

Das Ansteigen der Schätzung, welche die Tätigkeit des Regisseurs seit zwei Jahrzehnten in der deutschen Theaterkritik erfährt, bringt im Gefolge sich mehrende Stimmen, die eine schon eingetretene Überschätzung bekämpfen: Warnungsrufer, die schon deshalb verfrüht auf dem Plan erschienen sind, weil die Arbeit des Regisseurs noch am Anfang ihrer Entwicklung als Kunstübung steht; weil der volle Umfang ihrer Vorbedingungen und Möglichkeiten vielleicht von einem Dutzend der Männer unter den fünfhundert, die heute an deutschen Bühnen das Regie-Amt verwalten, erst erkannt wird; weil somit, endlich, eine Erschöpfung dieser Kunstübung noch nicht erreicht sein kann.

Daß die Regie, als Kunst kaum anerkannt und schon befehdet, so wenig Begabungen zählt, liegt (beiseite die Scheu: materielle Fragen im Bezirke der Kunst zu erörtern!) an den schlechten finanziellen und künstlerischen

---

Es muß interessieren, den Regisseur an der Arbeit zu beobachten, resp. seine Meinung über die Regiearbeit zu hören. H. schrieb diese Auslassungen vor drei Jahren; er würde heute aus der Entwicklung heraus Abstriche und Zusätze machen. Aber da jede neue Leistung neue Meinungen im Schöpfer schafft, würde eine Korrektur ad infinitum nötig sein. So bleiben wir bei der ersten Fassung.

Voraussetzungen der Regisseur-Laufbahn: noch immer werden die ersten Darsteller besser bezahlt als die ersten Regisseure (und es wird deshalb der erfolgreiche Schauspieler, wenn er Regiebegabung besitzt, diese immer nur neben der schauspielerischen, in Halbheit, entwickeln), und trotz langsam wachsender Anerkennung ihrer Wichtigkeit für die künstlerische Geschlossenheit der einzelnen Aufführung wie für die Entwicklung der gesamten Theaterkunst ist ihnen die Mehrzahl der Bühnen verschlossen, weil viele Direktoren nicht den Ehrgeiz haben, gute Theaterleiter zu sein, sondern schlechte Regisseure: auf diesem Gebiete scheinen ihnen die Erfolge schneller und sichtbarer zu reifen als auf jenem. Bezeichnend dafür: die Gestaltung der Berliner Theaterverhältnisse im letzten Jahrzehnt; es gibt dort nicht eine Bühne, die dem angestellten Regisseur Entwicklungsmöglichkeit bietet: überall ist der Direktor der erste Regisseur, und die hinter ihm verbleibende Position entbehrt jeglichen künstlerischen Reizes. Berlin kann der Regisseur heute nur auf dem Umweg über eine Theaterleitung (für die ihm vielleicht alle Begabung fehlt) erobern.

II.

Wer heute von Überschätzung der Regiekunst schreibt, verwechselt meistens die Art der Ausstattung mit dem Wesen der Regie: d. h. er steht, ist er Kritiker, ihm in beschämender Ahnungslosigkeit gegenüber. Er sieht in dem Regisseur, wie frühere Theaterzeiten, nur den Arrangeur der Szene und, vielleicht, einer gefälligen Darsteller-Gruppierung; er fühlt aus einer Aufführung nicht heraus, ob ihr Leiter eine innere Beziehung zu der aufgeführten Dichtung und den sie darstellenden Schauspielern gehabt hat oder nicht; er kann also auch aus der Art der Darstellung, ihrem Rhythmus und ihrer Dynamik, aus dem Verhältnis zwischen Gestaltung der Theaterszene und innerem Gehalt der Dichterszene, zwischen geistigem Inhalt und schauspielerischer Bewegung, aus dem, was vom Dichterwort fallen gelassen und was davon hervorgehoben

wurde (und aus der Art: wie es fallen gelassen und wie es hervorgehoben wurde), er kann aus dem Stil der Aufführung die Qualität des Regisseurs nicht erkennen, für die einzig maßgebend war, ist und bleiben wird: wie klar er den Sinn des Kunstwerks herauszuarbeiten verstand und wie rein er seinen Gefühlswert zur Erscheinung brachte.

Denn das ist seine Aufgabe: für die sprachliche Form, die der Dichter seinem seelischen Erlebnis gab, den darstellerischen und szenischen Ausdruck zu finden: und je einfacher die Mittel sind, mit denen dieser Ausdruck erreicht wird, umso größer ist auch die Kunst des Regisseurs.

(Während es die Größe einer schauspielerischen Leistung anzeigt, wie stark der Darsteller diesen Ausdruck zu erfüllen imstande war; und den Umfang seiner Begabung: wie weit die Kräfte seiner Seele in dichterisches Erleben reichen und wie reich sein Ausdruck dafür ist.)

Die Fälle, in denen tatsächlich vor der Regieleistung gewarnt werden müßte, werden meistens nicht erkannt, weil in ihnen am ehesten Leistung des Schauspielers und des Regisseurs auseinandergehalten werden können: es sind jene Aufführungen, in denen der Regisseur dem Werke einen Ausdruck aufzwingt, — der ihn selbst in Szene setzen soll.

III.

Eine Kunst, die am Anfang ihrer Entwicklung steht und schon so mißverständlicher Auffassung begegnet, fordert die, die sie üben, und jene, die als teilnahmsvolle Zuschauer die Entstehung ihrer leicht vergänglichen Werke erleben, zu Erklärungen heraus, durch die sie dem Verständnis der Öffentlichkeit nähergebracht werden soll. Es wird denn auch kaum von anderen Künstlern so viel über ihre Arbeit geschrieben wie von den Regisseuren: da aber von fünfhundert Namen, die heute auf deutschen Theaterzetteln verantwortlich für den Gesamtcharakter einer Aufführung zeichnen, kaum zwölf für ihren künstlerischen Charakter bürgen, so muß der Wert der Ver-

öffentlichungen darüber fast notwendig im selben Verhältnis stehen. Da ferner die 12 von ihrer Arbeit aufgefressen werden (denn kein anderer Beruf erfordert so die letzte Hingabe wie der künstlerische; jeder andere Beruf ist vom Menschen angenommen, der künstlerische „besitzt" ihn), so bleibt ihnen, auf die es ankommt, nicht Zeit, Kraft, Lust über das, was sie schaffen, auch noch auszusagen: von Otto Brahm, Richard Vallentin, Max Reinhardt, den drei größten Regisseuren der letzten Epoche, liegt aus der Zeit ihrer Theatertätigkeit keine Äußerung über ihre Schaffensart vor: dabei kam Otto Brahm aus dem Schriftstellerberuf und war Richard Vallentin und ist Max Reinhardt keineswegs unerfahren in der Kunst, geistige Arbeit schriftlich auszudrücken: ihre Regiebücher zeugen davon. Von drei Büchern über Max Reinhardt aber ist das eine Werk eines Kritikers: Siegfried Jacobsohn, und gibt nicht die Entstehung der Aufführungen, sondern ihren Eindruck; das andere: Max Epstein, eine leider in wesentlichen Teilen aus Prozeßakten zusammengetragene Gründungsgeschichte der Reinhardtschen Theater; das dritte: Heinz Herald, aus der Umgebung Reinhardts erwachsen und mit dem Anspruch: das Wesen seiner Regieführung zu treffen, schildert, die literarischen und allgemein-künstlerischen Voraussetzungen der Regiearbeit: nicht die Arbeit selbst.

Wer in sie sich einfühlen will, dem bleibt ein Weg: den Kritiker zu lesen, der Reinhardt als künstlerische Persönlichkeit am stärksten bejaht: Siegfried Jacobsohn, und jenen, der ihn im tiefsten verneint und gegen ihn Otto Brahm auf das Postament der Kunst erhebt: Alfred Kerr (in der ersten Reihe seiner „Gesammelten Schriften": Die Welt im Drama); er wird eine Anschauung davon bekommen, was hier unter dem Begriff verstanden ist: Regie als Kunst.

IV.

Denn es gibt vortreffliche Vorstellungen, hinter denen ein Regisseur von hoher Kunstfertigkeit spürbar wird und

die doch mit Kunst nichts gemein haben: Lustspielaufführungen von einer Ausgeglichenheit der schauspielerischen Kräfte, Sauberkeit im technischen Aufbau und Ablauf, Zielsicherheit in der Pointierung, daß sich das Publikum der Tätigkeit seiner Lachmuskeln nicht zu schämen braucht; Schauspielaufführungen, in denen Regisseur und Darsteller jeder Steigerung bis in die letzte Möglichkeit nachgegangen sind; in denen jede Stimmung ihre Tönung bekommen, jede schauspielerische Leistung besonderes Gesicht gewonnen hat: und die doch mit Kunst nichts gemein haben. Es sind technische, es sind, meinetwegen, artistische Leistungen von bewunderungswürdiger Bildung: künstlerische Leistungen sind es nicht. Die Regie als Kunstübung beginnt erst, wo es darum geht, durch die Aufführung einer Dichtung das seelische Erlebnis fühlbar zu machen, aus dem sie geboren wurde.

(Wie ein Komiker nicht schon deshalb ein Künstler ist, weil er komisch ist; erst: wenn hinter seiner Komik ein seelischer Gehalt sichtbar wird.)

V.

Diese Erkenntnis muß sich durchsetzen: daß mangelndes Unterscheidungsvermögen zwischen künstlerischer und gewerblicher Arbeit die Schuld an der Vereinzelung theaterkünstlerischer Gesamtleistungen trägt und die Entwicklung des Theaterwesens zur Theaterkunst hemmt, weil es an die Beurteilung unterschiedlichster theatralischer Veranstaltungen vom gleichen Standpunkt aus geht. Der allgemeine Jammer um den Niedergang deutschen Theaters, wie ihn die Jahre immer wieder bringen, ist Blasphemie: es hat die Zeit der Höhe nie für die Gesamtheit der Bühnen, immer nur für eine einzelne gegeben: Herzog Georg von Meiningen, Brahm, Reinhardt (als noch die schauspielerischen Kampfgenossen seiner Anfänge um ihn versammelt waren). Davor lag die Epoche der großen Schauspieler: Schröder, Ekhof, Iffland; und als Übergangsstadium die Zusammenfassung der Kräfte im Burgtheater durch Laube: dessen gerühmte Regiekunst, sind

die Schilderungen der Zeitgenossen verläßlich, im Sinn hier vertretener Anschauung Kunstgewerbe war. (Es hat die Fassung der Kunst, nicht ihren Inhalt.)

Der Inhalt der Kunst aber ist das Erlebnis; in den Kampf um den Ausdruck stürzt es den Künstler; die Überzeugungskraft der Lösung gibt ihm den Wert: dem Dichter, dem Schauspieler, dem Regisseur.

Von der Kunst der Regie

I.

Dichterszene und Theaterszene. Die heutige Theaterszene ist meist noch nach aufführungs-praktischen, nicht nach inner-künstlerischen Gesichtspunkten gebaut: der Raum in seiner Gestaltung unterstützt — wenn er das überhaupt tut — den Stimmungsgehalt der Dichterszene (durch Farbe, Licht), nicht ihren geistigen (durch Architektur); er gibt die erforderliche Anzahl Türen für die Auf- und Abgänge der Personen, die zur Handlung oder Milieu-Andeutung nötigen Fenster: selten, daß Türen und Fenster im Raum nach ihrer Bedeutung für die dichterische Absicht in ein Verhältnis zueinander gebracht sind. An der Gestaltung der Theaterszene für Paul Kornfelds „Verführung" sei dies beleuchtet.

Die erste Szene des Dichters: „Zimmer bei Veilchen" erfüllt in knapper Form die Forderung der Dramaturgie nach schneller Exposition: alle Hauptpersonen (bis auf die des zweiten Teils: Wilhelm) werden vorgestellt, monologisch der seelische Zustand Bitterlichs bloßgelegt, in Auseinandersetzungen mit blutsverwandten Mädchen seine und ihre Stellung zu ihm und seiner Mutter festgestellt, das Eingreifen der „Verführerin" Ruth (zu neuem Lebenskampf) vorbereitet: Wenn der Raum dieser Szene bei so mannigfachen Zwecken, denen er dient, durch seine Anordnung einen betonen wollte, würde er der dichterischen Absicht vorgreifen, indem er zum Ausdruck brächte: aus dieser Szene, Publikum! erwächst der Konflikt; der Regisseur würde analysieren, statt gestalten.



Eugen Klöpfer

Deutsches Theater, Berlin



Die Aufgabe war also, eine Szene zu stellen, die ohne besondere Betonung — es handelt sich um kein Milieustück! — das Milieu anzeigt, aus dem Bitterlich kommt, soviel Sitze bietet, als auf einmal von den Personen gebraucht werden und zugleich schon anzudeuten: die Dekoration in diesem Stück kann nur Hintergrund für Vorgänge der Seele sein.

Es wurde ein Wohnzimmer geschaffen, das die beiden notwendigen Türen, eine Flügeltür zum Eingang, eine kleine Tür zu den Innenräumen und nur die Möbel aufwies, welche das Bürgertum des Hauses dokumentieren konnten; ein siebenarmiger Leuchter und ein Familienbild verrieten die Konfession, und die Gestaltung des Raumes: eine vorspringende Ecke schob alle „wirklich" vorhandenen Gegenstände vom Zuschauer ab dem Hintergrunde zu, bereitete die in den nächsten Bildern immer stärker hervortretende Entwicklung der Dekoration vom Naturalismus zur Betonung des Wesentlichen vor.

Die zweite Szene: „ein anderes Zimmer bei Veilchen" bringt die Verirrung Bitterlichs in das Schlafzimmer Maries und das Auftreten ihres Bräutigams, der von Bitterlich bekämpften Personifikation bürgerlicher Trivialität, und dessen Tötung (woraus die Weltflucht Bitterlichs ins Gefängnis und daraus wiederum die Verführung Bitterlichs zum Leben durch Ruth erwächst). Das Schlafzimmer muß durch ein Bett angedeutet werden, da Bitterlich nach dem Willen des Dichters sich darüber zu werfen hat, für die ruhende Marie ist ein Sessel notwendig, wie auch für Bitterlich, der in einem Monolog an die Schlafende seine Gefühle für das andere Geschlecht überhaupt zergliedert; die Stellung des Schauspielers für solchen Monolog, sollen nicht Teile verloren gehen, ist gegeben: er muß fast ganz zum Publikum stehen oder sitzen und der Platz der monologisch apostrophierten Person ihm dafür die natürlich erscheinende Gelegenheit bieten. Die Linie für den ersten Teil dieser Szene und damit die Gestaltung des Bühnenbildes ist dadurch bedingt:

Der erste Teil der Szene aber ist wiederum nur Vorbereitung für den zweiten: das Auftreten und die Ermordung des Philister-Bräutigams: es muß, trotz des Erscheinens Bitterlichs, die Empfindung der Erwartung beim Zuschauer bleiben: die Tür also, die den entscheidenden Auftrittbringt, soll stark im Raum betont sein, daß sie die Erwartungs-Empfindung aufrecht erhält und der neu auftretenden Figur einen Hintergrund gibt, von dem sie sich bildmäßig wirkungsvoll abhebt. Dieser Eindruck wurde durch Linienwirkung erzielt:

Die Tür in der schmäleren der beiden Bühnenwände wurde schräg gegen die breitere Bühnenwand gestellt, deren Linie dadurch auf die Tür wies. Den Eindruck der Linie aber unterstützte die Stellung der Möbel: Bett, Sessel, die ebenfalls dem Blick die Richtung auf die Tür gab.

Die Hauptszenen des zweiten Teils spielen sich in einem Zimmer „im Hause des Dr. Vogelfrei" ab, wo die Vergiftung Bitterlichs durch den Bruder der Ruth, Wilhelm, vorbereitet, dieser aber schließlich von seinem Opfer gezwungen wird, in dem anschließenden Zimmer sich zu erschießen. Die Flaschen, die das Gift enthalten, sollen auf der Fensterbank stehen, das Erschießen seines Gegners soll Bitterlich an der Tür lauschend abwarten. Wieder wird vom Dichter verlangt, nur das ihm Wesentliche der Dekoration in die Erscheinung treten zu lassen: nicht eine beliebige Zahl von Fenstern, sondern das Fenster, auf dem, durch die ganzen Szenen Gefahr für Bitterlichs Leben kündend, die Giftflaschen stehen; nicht die Türen, durch welche die Personen auf- und abgehen, sondern die eine Tür, hinter der Wilhelm gezwungen sein Leben beendet. Die Auf- und Abgänge wurden deshalb hinter die Szene verlegt: es waren für sie keine Türen sichtbar; die Tür aber, auf die es dem Dichter ankam, wurde zu dem Fenster, das die Giftflaschen beherbergte, durch zwei sich schneidende Linien in Beziehung gestellt:

Die nächste Szene: „Straße vor Dr. Vogelfreis Haus; früher Morgen" brachte die Verlegung der szenischen

Schwierigkeiten von der Gestaltung des Raumes auf die Verteilung des Lichtes. Dr. Vogelfrei stürzt hilferufend aus seinem Haus, die Menge strömt zusammen: Strolche, Früharbeiter, Nachtbummler. Ehe sie aber noch begreifen kann, was vorgegangen ist: ehe also die Menge aus Stumpfheit zu Aktivität erwacht, huscht hinter Vogelfrei die Mutter aus dem Haus und kämpft verzweiflungsvoll für ihren Sohn: „Der Herr ist ein wenig aufgeregt; er ist nicht ganz gesund; — — — er hat immer die Idee, daß ein gewisser Bitterlich, ein Verbrecher, der aus dem Zuchthaus entsprungen sein soll, in seinem Haus versteckt ist." Vogelfrei wird ins Haus geführt, das Volk bleibt stumpf: ein Aufschrei gepeinigter Kreatur hat es einen Augenblick auf dem Weg festgehalten, noch ehe er aber an das Gefühl kam, ist er schon verklungen: „Geht nach Hause! Es war eben ein Kranker, jetzt ist ein Doktor oben und alles ist zu Ende! Nichts mehr zu sehen! Marsch! Alles zu Ende!" murmelt ein schlaftrunkener Schutzmann.

Die Aufgabe war: Vogelfrei ins Licht zu setzen und doch nicht deutlich die Erscheinung zu bringen; für Augenblicke die Mutter ins Licht zu rücken und wieder gespensterhaft in Finsternis zu tauchen. Die Menge mit den Häusern schemenhaft zusammenwachsen zu lassen.

Die Bühne bildete ein Quadrat zwischen vier Straßenecken im Zwielicht des Morgens. An der einen Ecke eine Straßenlaterne, deren Licht mit dem des Morgens kämpfte. Ihre Ausstrahlungen trafen schwach die Umrisse der Haustür im Hintergrund, in welcher der schreiende Mann erschien. Die Leute sammelten sich an den andern drei Straßenecken. Die Mutter wird für Augenblicke sichtbar, wenn sie an der Laterne vorbei von einer Gruppe zur andern huscht. Fahler Morgentraum: die Wirkung war erreicht.

II.

Erforschung der dichterischen Absicht. In Carl Sternheims Komödie „Perleberg" ist der Ausgangspunkt der Handlung die Idee eines Gastwirts: zur He-

bung des schlechtgehenden Gasthofes das in märkischer Wüste gelegene Nest zum Kurort emporzuschwindeln. Die Idee hat Erfolg: ein kranker Volksschullehrer kommt als erster Gast und ist, zur Überraschung der Leute auf der Bühne und im Publikum, nicht entsetzt: er fühlt die Liebe des Schöpfers auch in der dürftigen Landschaft und findet sie schön als ein Stück seiner Natur.

Die szenische Aufgabe scheint eindeutig gestellt: die Bühne so trostlos einförmig als nur denkbar zu gestalten, damit die Seele des Lehrers ergreifend gut erscheint.

Bei der Frankfurter Uraufführung war die Wirtsstube schmutzig-grau getüncht, langweilig die Raumgestaltung, trüb der Ausblick durch ein Fenster auf nahe gelegene Mauer, abgenutzt das schäbige Mobiliar. Im zweiten Akt ein Hof zwischen kahlen Häusern, in der Mitte ein Baum mit spärlichen Blättern, im Hintergrund ödes Rübenland.

Bei der Berliner Aufführung, die ein halbes Jahr später folgte, sah man beim Aufgehen des Vorhangs ein leuchtend grünes Wirtszimmer, Fensterchen mit entzückend gerafften Gardinen, auf verlockend sauber gedeckte Tische; sah Möbel, deren Anfertigung unzweifelhaft einem Kunstgewerbler übertragen war, und eine Treppe, mit erlesenem Geschmack in den Raum gesetzt. In jedes Zuschauers Brust entstand nur ein Wunsch: Wenn doch schon Ferien wären, daß wir nach Perleberg könnten!

Ehe noch ein Wort auf der Bühne gesprochen wurde, war schon wider die dichterische Absicht gesündigt.

III.

Vorbereitung einer Szene. In der „Stella", dem elegisch-schönen Liebesstück Goethes, das ganz ohne Humor ist, wurde eine Stellungs-Anordnung getroffen, die — wenn sie sich als gelungen zeigen sollte — ein Lachen der Zuschauer auslösen mußte. Der Abend brachte dies Lachen und ein neben mir stehender Freund merkte meine Freude; er sagte ironisch: „Ein Lachen — bei Goethe!"

Ich will versuchen zu erklären, wie die Wirkung zustande kam und warum sie dem Sinn des Werkes diente.

Fernando, dem Publikum bei seinem Erscheinen im ersten Akt ein noch fremder Mann, betritt die Postmeisterstube. Ein Monolog vermittelt uns die Kenntnis seiner Beziehungen zur einen Frau des Schauspiels: „Stella! Stella! Ich komme! fühlst Du nicht meine Näherung? in Deinem Arm alles zu vergessen! — Und wenn Du um mich schwebst, teurer Schatten meines unglücklichen Weibes, vergib mir, verlaß mich! Du bist dahin, so laß mich Dich vergessen, in den Armen des Engels alles vergessen, meine Schicksale, meinen Verlust, allen Verlust, meine Schmerzen, meine Reue". Im Zuschauer entsteht der Eindruck: es ist der treulose Geliebte Stellas, der sich zurückfindet und dem das Weib gestorben ist.

Die Postmeisterin betritt die Szene und kündigt dem fremden Herrn an, daß mit ihm am Tisch ein früher angekommenes Frauenzimmer speisen werde. Lucie kommt und es entspinnt sich folgender Dialog:

Lucie: Ihre Dienerin!

Fernando: Ich bin glücklich, eine so schöne Tischgesellschaft zu finden.

(Lucie verneigt sich.)

Postmeisterin: Hierher, Mamsell! Und Sie belieben hierher!

Fernando: Wir haben nicht die Ehre von Ihnen, Frau Postmeisterin?

Postmeisterin: Wenn ich einmal ruhe, ruht alles. (Ab.)

Fernando: Also ein Tête-à-Tête!

Bei der Begrüßung: „Ihre Dienerin!" tritt Fernando, galant und interessiert, näher — an der Postmeisterin vorbei zu Lucie: „Ich bin glücklich, eine so schöne Tischgesellschaft zu finden." Und während Lucie sich aus der Verneigung, die sie zum Dank für das Kompliment nach der Vorschrift des Dichters macht, erhebt, trifft sie der auf ihrer Erscheinung ruhende Blick Fernandos. Ein Augenblick des Betroffenseins. Die Wirtin fühlt ihn und beeilt sich, dem Frauenzimmer den Platz anzuweisen:

„Hierher, Mamsell!“ Die Mamsell geht „dahin“, die Wirtin nach der Tür.

Aber während Lucie sich dreht, den Platz einzunehmen, macht Fernando einen Schritt (aus Überraschung) nach und wieder finden sich die Augen. Aber gleichzeitig dreht sich, im richtigen Gefühl: hinter ihrem Rücken gehe etwas vor, die Wirtin nochmals zu den Gästen um und fängt den Blick auf. Sie beeilt sich, ein wenig chokiert, Fernando den Platz an der entgegengesetzten Seite der Tafel anzuweisen: „Und Sie belieben hierher!“

Das Lachen beim Zuschauer ist ausgelöst.

Fernando, den Eindruck verwischend, wendet sich gefaßt zur Postmeisterin: „Wir haben nicht die Ehre von Ihnen, Frau Postmeisterin?“ Und sie antwortet versöhnt: „Wenn ich einmal ruhe, ruht alles.“ Der Gast aber wendet sich — im Gesichtsausdruck spielt die Freude, nicht mit der Wirtin speisen zu müssen — an das junge Frauenzimmer: „Also ein Tête-à-Tête.“

Durch die Blicke, Betroffensein der beiden Gäste, Konsterniertheit der Wirtin: die Spannung dieser kleinen Szene bis zur Auslösung durch Lachen ist das Publikum für die nächste Szene, die im Buch anscheinend dramatisch uninteressant ist, feinhörig gemacht und während es vom Dichter nicht weiß, daß Vater und Tochter sich gegenübersitzen, wird doch jedes Wort in ahnungsvoll gemachten Sinnen beziehungsreich. Die so gewonnene Aufnahmefähigkeit aber gibt erst den Darstellern die Möglichkeit, die bezaubernde Anmut und schwermütige Tiefe der Szene an das Gefühl der Zuschauer zu tragen.

Von den Stufen des Theatralischen

Von

Hellmuth Falkenfeld

Das Theater ist der Ort der öffentlichen Sichtbarmachung. Wenn es dort seinen Zweck am tiefsten erfüllt, wo es der Sichtbarmachung der Dichtung dient, so ist sein Wesen mit dieser Aufgabe doch keineswegs zu Ende bezeichnet. Denn das Theater dient nicht nur der Sichtbarmachung geformten Lebens, wie wir es in der Dichtung vor uns haben, — sondern es dient auch zur Sichtbarmachung ungeformter Wirklichkeitsstücke. Es dient auch der Schaustellung, und zwar wird man von Schaustellung überall da reden, wo das, was auf dem Theater erscheint, in seiner Gegenständlichkeit sehenswert, nicht aber in seiner Beziehung auf einen dahinter stehenden dichterischen Geist anschauenswert ist. So könnte man die Zwecke des Theaters von vornherein in zwei Formeln ausdrücken: Das Theater dient der Sichtbarmachung geformten Lebens, und es dient rein als Raum, der Schaustellung ungeformten, vom dichterischen Geiste unberührten Lebens.

Das Theater als Darstellung ungeformten Lebens, gleichsam roher Wirklichkeit, läßt sich nun wieder phänomenologisch in eine Reihe einzelner scharf voneinander gesonderter Stufen zerlegen. Diese Stufen des Theatralischen haben von dem höchsten Zweck des Theaters alle einen bestimmten Abstand und erscheinen in ihren Darbietungen umso reiner, je mehr sie das Prinzip der Distanz voneinander und von der höchsten Stufe wahren. Sie gehen nicht etwa geschichtlich und zeitlich auseinander

hervor, denn das Kino, das als Stufe des Theatralischen scharf unterhalb des dichterischen Theaters steht, ist zeitlich viel später entstanden als dies höchste Theater. Die Reihenfolge, in der sich uns die Stufen des Theatralischen zeigen, ist nicht die Reihenfolge der geschichtlichen Zeit. Viel eher könnte man die Stufen des Theatralischen nach dem Prinzip der Wirklichkeitsbewältigung aufeinander folgen lassen, so daß uns auf der höchsten Stufe die dichterisch geformte Wirklichkeit, auf der tiefsten Stufe die noch nicht einmal den Zwecken des Lebens entsprechende, die abnorme Wirklichkeit, entgegentritt.

So weisen wir die niedrigste Stufe dem Theater der Spezialitäten an, jenem Theater, das uns aus den Vorführungen herumziehender Gaukler und wandernder Zirkusse bekannt ist und uns mit dem anschaulich Unmöglichen, im Reiche der gewohnten Wirklichkeit Unbegreiflichen, bekannt macht. So begegnen wir aut einer höheren Stufe dem Theater, das uns nicht mehr die Abarten, die Varietäten der wirklichen Gegenstände zeigt, sondern den sinnlichen, dreidimensional anschaulichen Reiz der unverbildeten, wirklichen Gegenstände spüren läßt. Dies Theater erstreckt sich bis tief hinein in den Bereich der Operette, des Schwanks und der Posse, ja, es umfaßt auch noch zum Teil alle die theatralischen Darbietungen, die uns im Tanze entgegentreten, denn hier kommt es letzten Endes überall darauf an, welchen rein räumlich dreidimensionalen Reiz die Menschenkörper als Gegenstände des Raumes ausstrahlen können. Mag der Operette, dem Tanzpoem, dem Ballett, eine geformte Handlung zugrunde liegen, nicht die Handlung als Form eines Geistes ist hier das sichtbar zu machende, sondern die Handlung ist hier nur das Mittel, um räumliche Reize, körperliche Anschauungen, gegenständliche Schönheiten zur Anschauung zu bringen. Man kann auf dieser Stufe des Theatralischen, die uns sozusagen die Gegenstände des Lebens rein um ihretwillen zur Schau stellt, gewiß viele gegeneinander selbständige Gebiete unterscheiden, wie den Tanz, die

Pantomime, — gemeinsam aber ist doch allen diesen Erscheinungen, daß die Form des Geistes bei ihnen nur Mittel ist, um gegenständliche Reize sichtbar zu machen, niemals aber die Gegenstände das Mittel sind, um die geistig geformte Dichtung oder Handlung oder Verknüpfung zur Anschauung zu bringen. Die vom dichterischen Geist geformte Wirklichkeit tritt uns rein erst auf der höchsten Stufe des Theatralischen entgegen. Hier ist es letzten Endes gleichgültig, ob die uns dargebotenen Gegenstände als solche anschauenswert sind, entscheidend ist allein die Sichtbarmachung, das Anschauenswerte jenes Gebildes, in dem die einzelnen Gegenstände der Anschauung nur unlösbar Teile sind. Das moderne theatralische Leben hat zwischen die zweite und die dritte Stufe noch eine Art Zwischenstufe eingefügt, das Theater der Fläche, das Kino. Das Kino greift verwegen nach den Inhalten der höchsten Stufe des Theatralischen, hat aber nur die Fähigkeit der zweiten Stufe. Da ihm die Sprache fehlt, da es den dreidimensionalen Raum zur zweidimensionalen Fläche verengt, kann es wiederum nur die Gegenstände in ihrem flächenhaften, noch nicht einmal dreidimensionalen Nebeneinander zur Anschauung bringen, während ihm jenes Ineinander, das die höchste Stufe durch die sprechende Bewältigung des dichterischen Gebildes vollzieht, abgeht.

Unzweifelhaft ist die Vielstufigkeit des Theatralischen seine Gefahr ebenso, wie sein Segen. Gefahr ist es dem Theatralischen, weil es zur Verunreinigung und Vermischung der einzelnen Stufen drängt, Segen ist es ihm dann, wenn die Erscheinungen rein auf ihren Stufen sich entfalten, und dann, geschützt gegeneinander durch den Stufen-Sinn, einander eher fördern als hemmen. Gerade wer für das Theater der dichterischen Ziele eintritt, hat die Verpflichtung, sich mit den beiden übrigen Richtungen bekannt zu machen, die noch vom Theatralischen ausgehen. Keineswegs bedeutet das Bestehen einer niedrigen Stufe des Theatralischen eine Gefahr für die höchste Stufe des Theatralischen, der man vielleicht allein den Kulturwert zuerkennen mag. Wenn ich mir den Sinn der nie-

drigen Stufen des Theatralischen klargemacht habe, dann ist mir ja auch in ganz anderer Weise die Möglichkeit gegeben, die höchste Stufe rein zu erkennen, als wenn ich mich allein mit der höchsten Stufe beschäftige, ohne einen Blick zu tun auf jene Unterarten, in denen doch auch noch theatralisches Leben flutet. Vielleicht entspricht dem Wunsche, sich über sämtliche Stufen des Theatralischen klar zu werden, auch der Wunsch, nicht bloß die höchste Stufe des Theatralischen zu genießen. Nicht darauf kommt es an, immer nur die höchste Form des Theatralischen, das dichterische Theater, zu genießen, sondern jeden Genuß auf der richtigen Stufe zu erleben und in dem richtigen Abstand von dem endgültig höchsten Genusse. Nicht das Kino, das Theater der Fläche, ist eine verderbliche Form des Theatralischen, sondern allein jene Anschauung, die das Kino nicht als Kino auffaßt, sondern als reines Theater. Genau so künstlerisch korrumpierend die Erhöhung des Kinos zum Theater wirken muß, genau so ist es für das Theater verderblich, wenn man es auf die Stufe des Kinos herabdrückt. Vor einigen Jahren, da die Kinos noch dem Theater eine gefährliche Rivalität zu bereiten schienen und man noch nicht erkannte, daß nur derjenige mir Rivale sein kann, der zum mindesten auf einer gleichen Stufe mit mir steht, hat schon Paul Ernst sehr richtig darauf hingewiesen, daß das recht verstandene Kino dem Theater eher nützen müsse, als schaden könne. Denn als reine Form seines Wesens und seiner Stufe müsse es ja die schlechten Theaterstücke alle an sich saugen, die nur unrechtmäßig für jenes dichterische Theater zurechtgemacht seien, und müsse folglich dem Theater nur noch die guten, dichterisch belangvollen Dramen belassen. Schon hier prägt sich ganz tief die Empfindung aus, daß das Theatralische keine Domäne für ein einziges, hohes Prinzip sei, sondern eine Mannigfaltigkeit von Richtungen, die sich ebenso gut auf künstlerisch wertvolle, wie künstlerisch wertfreie Erscheinungen lenken könne. Da nun die verschiedenen theatralischen Erscheinungen doch irgendwie, mögen sie noch so sehr Zwischenstufe sein, immer

einem Prinzip unterstehen, das jeder einen bestimmten Platz anweist, so ist der Kardinalfehler jeder einzelnen Erscheinung, die ihr zugewiesene Stufe zu überschreiten, so ist die Kardinaltugend jeder einzelnen Erscheinung, die ihr zukommende Stufe rechtmäßig auszufüllen. Je mehr aber jede einzelne Erscheinung von jener Stufe zeugt, die ihr zukommt, umso sichtbarer wird für uns das Prinzip, das ihr jene Stufe zuweist, umso reiner wird auch für uns der Genuß, das einzelne theatralische Werk genau in Übereinstimmung mit den Forderungen seiner Stufe zu erleben. Diese Reinheit des theatralischen Genusses hängt darum ganz und gar nicht von der Höhe der theatralischen Stufen ab. Sinnlos wäre es, der höchsten Stufe zuliebe alle übrigen Unterstufen des Theatralischen abzuschaffen. Denn auch die Erscheinungen der niedrigeren Stufen des Theatralischen können mit einer Reinheit genossen werden, die der Reinheit nicht nachsteht, mit der wir die Inhalte des höchsten Theaters in uns aufnehmen. Gerade Zeitaltern, die dem Theater Werte abringen wollen und mit Anstrengung um die Formung des Theatralischen in seiner höchsten und reinsten Zelle kämpfen, kann das Verweilen bei den tiefer gelegenen Stufen des Theatralischen nur dienlich sein. Denn von ihnen aus gesehen werden sie erkennen, welche Wirklichkeit es ist, die nach dem Ausdruck der höchsten Stufe verlangt, und welche Wirklichkeit den tief gelegenen Stufen zukommt.

Schauspielkunst

Von

Kasimir Edschmid

Da wir den Zusammenhang mit unserem Mittelalter verloren haben, ist uns ein deutscher Stil für Jahrhunderte verpatzt. Mit der Reformation kam auch in die Kunst der tragische Knax. Skandinaven und Engländer haben immerhin verstanden, selbst diese Glaubensrevolten zu einem Gefühlsausdruck ihrer nationalen Haltung zu machen. Bei den Deutschen blieb auch diese Revolution in der Mitte stecken, und die Rudimente fanden sich nicht mehr zusammen.

Daher wird im deutschen Kulturkreis von kühnen Schützen immer gern von den Peripherien nach dem Zentrum geschossen und vormarschiert, statt daß von ihm wie ein wachsender Wasserring sich Bewegung auf Bewegung nach außen hin entwickelte. Deshalb ist unsere Kunst immer interessant, aber chaotisch, genial aber ohne Zusammenhänge, individuell aber ohne Niveau, tapfer aber ohne Fundament. Wir haben europäische Dichter aber keine Dichtung. Haben Bewegung aber keine Tradition. Haben ungewöhnliche Maler aber keine nationale Malerei. Haben Erkühnungen aber keine Kultur. Besitzen glänzende Architekten aber keine Städte. Haben Künstler aber keine Kunst. Haben Schauspieler, aber kein Theater. Hatten immer erstklassige Revolutionäre aber nie eine anständige Reaktion. Darum stehen wir immer wieder vor Trümmerhaufen, in denen die genialen Irrlichter fahren, aber weder hat die Malerei sich in die

Häuser organisch hineingefunden, noch hat die Plastik sich an die Kathedralen geschmiegt, noch hat die Dichtung irgendwie Kultbedeutung für Volk und Theater bekommen. Es wäre besser, man sensationierte das Drama ganz, führe in Zelten und Autos mit ihm durch das Vaterland und brächte wenigstens diesen Komödienstil auf: eine neue Form des Landstreicherigen und Komödiantenhaften mit dem Theater erreicht zu haben.

Da wir schließlich lauter Solostimmen aber kein Orchester haben, besitzen wir soviele Begabungen, die den Stil erzwingen wollen. Es ist immer ungewöhnlich viel los in Deutschland, und die Begabten und Ehrgeizigen rühren immer wieder das Kaleidoskop anders herum. Nirgends wird der Zeitausdruck schärfer gesucht und greller herausgearbeitet wie bei uns. Kein romanisches Land hätte den Naturalismus so widerlich, kein germanisches das Zugespitzte der Stilzeiten so nadelscharf gegeben. Kein Land zeigt seine Revolutionen der Kunst mit so exotischen Instrumenten an. Wir sind bei Gott in den Dingen der Kunst ein Negerlager, die anderen aber suchen immerhin ein Haus zu bauen, Vater und Sohn, jugendlicher Stürmer und arrivierte Generation schütteln sich überall sonst befriedigt die Hand. Denn sie schwimmen auf dem gleichen Schiff, reden im gleichen Salon, tauchen in den gleichen Sumpf.

Das tun wir keinesfalls, denn wir haben nicht einmal eine deutsche Gesellschaft und daher weder einen France noch einen Balzac, aber auch keinen Molière, keinen Musset und keinen Hugo, selbst keinen Claudel. Dafür haben wir lange kein so gutes aber viel interessanteres Theater. Wir haben fabelhafte Schauspieler aber gar keinen Durchschnitt. Denn die Romanen spielen viel weniger mit Kunst und Absicht, sondern sie spielen sich selbst, ihr Volk und dieser Nation innerlichste Gebärde und Schicksal. Deshalb, wenn sie ohne Ehrgeiz spielen, können sie entzückend sein, denn sie spielen auch, ohne diesen Beruf gewählt zu haben, im Salon, auf dem Schiff, im Métro, am Lido, in Haselbacken, in der City, in Kopenhagen so.

Sie haben Theater. Wir haben nur Regisseure. Sie haben die bessere Schauspielerei. Wir haben die amüsanteren Kerle.

Ich sah zuerst Wedekind in Deutschland Theater spielen und zwar fast alle seine Stücke hintereinander. Da ich der Kunst sehr fremd gegenüberstand, lachte ich mich schief, mit dem Publikum ganz d'accord, das ein gleiches tat. Ich sah später japanische und englische, provenzalische und holländische Schauspieler, sah italienische, französische und skandinavische, russische Akteure. Ich finde aber Steinrück interessanter als Coquelin und Bassermann amüsanter als Anders de Waal. Aber ich fand, die Ausländer spielten auf das Menschliche hin mit einer liebenswürdigeren Selbstverständlichkeit ihrer nationalen Gebärde, während die deutschen Ensembles auf Kunst zu spielten, als sei es nicht die unseres Volkes, sondern als sei sie der Mond. Das heißt mit etwas krampfiger Phantasie und sicher nicht mit der natürlichen Laune des Blutes.

Langsam begriff ich nun, und erst nach all diesen Stationen, daß Wedekind als Akteur, trotzdem ich ihn mit dem Mob verlacht hatte, dennoch mein größtes Schauspielerlebnis war. Denn in die Leistung dieses dilettantischen Schauspielers schob sich die fanatische Inbrunst des größten deutschen Dramatikers mit einer wahrhaft barocken nationalen Gebärde.

Bei der katastrophalen Unsicherheit der Deutschen über ihr eigenes Wesen war es, seit sie den Zusammenhang mit ihrer besseren mittelalterlichen Seele verloren, leicht zu wetten, daß sie sogar das Gefühl für ihre mitteleuropäische Kunst-Mission verlieren würden. Sie haben sich in der Folge auch immer für die Verdünnungen entschieden, haben die weimarer italienische Richtung, die mit Deutschem wahrlich nichts zu tun hat, für ihre Fahne, blonde Legenden für die Farbe ihres Gemütes, bürgerliche Romantik für die reinste Darstellung ihres Herzens proklamiert.

Als Böcklin seine Ungeheuerlichkeiten malte, war ihnen Grünewald noch eine Mißgeburt. Der barocke Stil,

in dem das Deutsche sich einmal ganz entfalten wollte (es aber nicht packte), war ihnen witzige Spielerei, die Gotik, die die wundervollste Maßführung der barocken Seele darstellt, blieb ihnen kurios und nichts als Stil. Sie stellten ihre in Autos reisenden Kaiser mit klassizistischer Schwindelgebärde wie römische Imperatorenbastarde von Kürassieren an den Rhein, und wo sie krampfhaft Geschmack beweisen wollten, bevölkerten sie Frankfurts Mainbrücke mit Meuniers zwar gekonnten Fischergestalten, die aber wallonische Geste, niemals aber auch nur die Spur einer typischen deutschen Bewegung tragen.

In dieser Hoffnungslosigkeit blieb Wedekind, der den barocken Kampf als Dichter stritt, die Offenbarung, darum blieb sein schauspielerischer Versuch die tragischste Ereignisfülle des deutschen schauspielerischen Kampfes um die Kunst.

Deshalb, weil unsere Landsleute verblendet leben und selbst Flaubert lustlos wäre über die Berge von Dummheit, die über uns stürzen, deshalb weil die Deutschen verlogene Götzen bejubeln, die nicht deutsch, nicht exotisch, sondern oft nur erbärmlich sind ... und weil sie darum gegen ihr bestes Blut mörderisch wüten, erfuhr Wedekind jeden Hohn und jeden Zorn. Eine Generation, die, nicht nur von der jüdischen Ecke her, von Hauptmanns Mondschein-Deutschheit zu schwärmen bereit ist, und in Wedekind nicht den genialeren und innerlich deutscheren Typus sieht, ist rettungslos subaltern.

Ich weiß, daß es Schwindel ist, schauspielerische Kunst als heroisch oder naturalistisch oder lyrisch oder expressionistisch flankieren zu wollen, und daß nur entscheidet, ob die Burschen Blut haben oder nicht. Der besessene barocke, ringende und durch Unklarheiten sich mit Glanz oder Grübelei aufreckende Mensch kann jede Seelenphase füllen und Stil oder Vorschrift kann ihm so pêle-mêle sein, wie das nur geht.

Ich habe nirgends diese Eigenschaften besten deutschen Wesens rührender aber auch mit ergreifenderer Größe

gespürt als in der Hilflosigkeit des Akteurs Wedekind, in dessen unzureichende Maße der große Dichter mit seiner ungeheueren Sehnsucht hineinströmte und aus Absicht und Drang, aus Mensch und Idee jene Figur schuf, die in der Verschiedenheit der Ausmaße, aber in der Größe des Sinnbildes alles verriet: wie weit wir uns von unserem Volkswesen entfernt haben und wie wundervoll es ist.

Ich habe an jeder guten Schauspielerei in Deutschland etwas von diesem gleichen Zauber gespürt, ob einer nun starr oder brillant, mit feurigen Worten oder mit der Quaderstirn die Hochleistung erreichen wollte. Zwischen Hidalla und Wozzek, zwischen Grabbe und Wedekind liegt der deutsche Seelenausdruck des Schauspielers in Deutschland und nicht zwischen Iphigenie und Ibsen. Schlimm ist, daß das Publikum aber die Wildenbruchs und die Noras sehen wollte, und daß die schauspielerischen Taten sich geschlechterweis daran die Zähne ausbissen, bis sie in die eigentlichen Aufgaben sich fanden. Man muß darum mehr Wedekind spielen, um sich zu trainieren.

Wedekind hat (neben Strindberg), und Sternheim und Kaiser ausgenommen, die ganze neuere Dramatik vorweggenommen, man könnte sie ruhig streichen. Wir haben anderes erreicht: Wer schrieb Gedichte wie Werfel, Geschichten wie Schickele, Prosa wie Döblin vor uns? Theater ist kulthafter, aber an die Nähe der Zeit gebunden und daher arm heute wie die Architektur, wo nur Poelzig tragischerweise seine barocken Phantasien nicht in Material bannen kann, weil das Geld nicht reicht in Deutschland. Man kann das schauspielerische Niveau nicht erzwingen, aber man kann seine Quellen finden und kann seinen Strom lieben und kann wissen, wo zu lernen und zu schulen und zu gestalten ist, und wo nicht. Das wenigstens darf im Gewissen und als Anklage gegen ein Volk, das dauernd Amok gegen sich selbst läuft und dessen Landstriche rauchen von den Autodafés seiner glühendsten Bürger, nicht verloren gehen.



Paul Graetz

Deutsches Theater, Berlin



Die Entwicklung des schauspielerischen Stils

Von

Hans Knudsen

Als im Jahre 1921 im Großen Schauspielhaus zu Berlin das Mysterienspiel „Die Passion“ von Arnold Gréban gespielt wurde, mochte, wer in den Zuschauerraum ein bißchen Theatergeschichte mitbrachte, erstaunt gewesen sein, warum der Spielleiter bei der Wiedergabe eines mittelalterlichen Werkes darauf verzichtete, die gegebenen Raumverhältnisse so auszunutzen, daß er das Grundmoment einer mittelalterlichen Passionsspieldarstellung, das Grundmoment der mittelalterlichen Theaterkunst überhaupt hätte erkennen lassen: Die Arena blieb nämlich unausgenutzt, und so ging jenes Moment fast verloren: Die Bewegung. War schon der Keim frühmittelalterlicher Theaterkunst, also etwa die Darstellung des Weges zur Krippe oder zum Ostergrab des Herrn am Altar, ganz auf Wirkungen für das Auge gestellt, so noch mehr die Theaterleistung, die, um die Wende vom 13. zum 14. Jahrhundert aus der Kirche und der Liturgie auf den Marktplatz heraustretend, sich zusammensetzte aus einzelnen kleinen, selbständigen Schauplätzen. Das Publikum dürfte dabei kaum einen nennenswerten stofflichen Reiz empfunden haben, da es die biblischen Vorgänge genau kannte und daher ziemlich spannungslos teilnahm. Die Zuschauer waren gelegentlich, etwa beim Vaterunser, als Mitsprechende noch Mitwirkende und zogen von einem Ort des Platzes,

an dem etwas geschah und zu sehen war, zum anderen mit herum, machten so das Hin- und Hergehen der Hauptgestalten mit. Eine solche Theaterleistung mußte daher vor allem für das Auge und für malerische Gesamtwirkung sorgen und setzte einen schauspielerischen Stil voraus, bei dem körperliche Bewegung ein wichtigstes Kennzeichen war. Der Darstellungsstil und die Ausdrucksmittel, deren sich die Darsteller, zumeist und zunächst Geistliche, bedienten, verzichteten, da der mittelalterliche Zuschauer räumlich von dem Darsteller weit getrennt ist, auf all das, was subtile Feinheit in naturalistischer Ausgestaltung bringen würde. Die Gesichtsmimik ist daher ganz vernachlässigt. Leiseres Sprechen, Fallenlassen der Stimme kann nicht benutzt werden; die Vortragsart ist nicht nuanciert, muß gleichförmig bleiben. Zwar findet man im Anfang des 14. Jahrhunderts wohl noch die Vorschrift: voce sobria et discreta, cum magna sapientia et eloquentia (mit leiser und diskreter Stimme, mit großer Weisheit und Beredsamkeit); aber das stammt aus einer Zeit, wo die Darsteller noch Geistliche waren, denen man dergleichen zumuten konnte. Späterhin gibt es nur die eine Abwandlungsmöglichkeit: Schreien (das herhalten mußte für die Ausdrucksschaffung aller möglichen seelischen Stimmungen).

Sowie die stimmlichen Mittel des schauspielerischen Stils im Mittelalter wenig Variabilität zeigen, genau so ist die Gebärdensprache der mittelalterlichen Schauspielkunst einförmig, starr, wenig mannigfaltig, unindividuell. Das mag seinen Grund darin haben, daß in dem Theaterspiel doch immer noch traditionell ein Rest seiner Herkunft aus der Kirche wirksam blieb: die Nachwirkung des biblischen Textes geht ja so weit, daß die mittelalterliche Schauspielkunst ganz bestimmte „stabile" Gesten hat. Es sind das die Ausdrucksformen (sechs an der Zahl) etwa für das Gebet Christi auf dem Ölberg, die Wiedergabe des Entsetzens der Juden bei Christi Worten: „Ich bin's", der Judaskuß, das Zerreißen des hohepriesterlichen Kleides, feststehend für die Peripetie vom Leidensdasein Christi. Im Gegensatz dazu: die „labilen" Gesten, die, weniger

prägnant, an beliebigen Stellen verwendet werden konnten. Gerade hierbei konnte das der mittelalterlichen Theaterkunst des Marktplatzes immanente Schau-Bedürfnis der Menge befriedigt werden. Die Gebundenheit und Wandlungsunfähigkeit in der mittelalterlichen Gestik bleibt dabei wesentlich zurück gegenüber der künstlerisch hochstehenden und reifen Gebärdensprache in der bildenden Kunst des Mittelalters. In die Einförmigkeit dieses schauspielerischen Stils kommt die erste durchbrechende Steigerung hinein mit der Marienklage. Denn der Stil dieser dramatischen Darstellung ist ja nicht traditionell an die biblische Vorlage gebunden, sondern kann, hervorgegangen aus der spätlateinischen Literatur, frei schalten, und er tut es. Vorschriften, wie elevat bracchia (sie erhebt die Arme) oder plangit cum manibus (klagt mit den Händen), waren etwas Unerhörtes. Hier bekommt gegen Ende des 15. Jahrhunderts die Schauspielkunst ein Pathos, das sie aus den Fesseln der Strenge und Dürftigkeit freimachte. Man kann zu Boden stürzen, um den Schmerz darzustellen, man drückt Trauer durch Aktion mit der Hand aus, Christus „richt sich zitternde mit uff gehepten henden" und spricht „mit forchtsamlicher stim zitterende". Erschrecktes Emporfahren, Zucken des Fußes bei der Fußwaschung durch Christus, Drohen mit der Hand — das alles sind am Ausgang des Mittelalters neue naturalistische Stilmomente zur Individualisierung, abgehoben gegen eine bis dahin sparsam-einfache Schauspielkunst.

Wenn auch das mittelalterliche, so stark soziale Theater abgestorben ist, so führen von seinem schauspielerischen Stil doch Fäden zu der Erscheinung Hans Sachsens, der als Führer des meistersingerischen Theaters dessen Darstellungsstil im wesentlichen selbst geschaffen hat. So ist bei der Schauspielkunst der Sachsischen Darsteller, wie im Mittelalter, das Fehlen der Gesichtsmimik bemerkenswert, was nur freilich bei dem Marktspiel der früheren Zeit einen ganz anderen Sinn gehabt hat. Und auch die „stabilen" Gesten sind bei Hans Sachs wiederzufinden, die mittelalterliche Stilisierung der Bewegung und die Un-

möglichkeit der Individualisierung. Der Theaterleiter Hans Sachs ist doch eben ein Meistersinger, d. h. in Enge und Schulmeisterlichkeit befangen, mit der er seine biederen Handwerker nach einem System von Regeln für Schauspieler abrichtet, das geeignet war, unterschiedslos jedem, wenn er nur gerade Glieder hatte, den dort geübten Schauspiel-Stil, die nötigen Töne und Bewegungen, einzudrillen. Damit war jede individuelle Betätigung und Charakterisierung von vornherein ausgeschaltet, und leere Gleichförmigkeit tritt an deren Stelle. Der Stil der sachsischen Schauspielkunst bekommt etwas Zeremoniell-Feierliches, Lyrisch-Pathetisches. In leicht erkennbarer Bewegung der Arme und Hände arbeiten diese Schauspieler mit sechs Gesten: „Händezusammenlegen, Händeaufheben, Händewinden, Händezusammenschlagen, Armeaufheben, Hände-über-dem-Kopf-Zusammenschlagen." Das alles ist viel unnaturalistischer als auf dem mittelalterlichen Theater, aber auch viel stilisierter als in den Fastnachtsspielen. Diesen nahestehend sind im ernsten Drama etwa nur die unbiblischen, der Masse zugebilligten Gestalten, wie der Teufel oder der Jude, mit deren Darstellungsstil man wohl freier umspringen konnte.

Es wurde hier immer sehr kühn von dem Stil einer Schauspielkunst gesprochen. Sobald wir als deren Grundbedingung ansehen: die Wandlung eines Darstellers in eine dargestellte Person, jenes wirkliche König- oder Bettler-Sein, dann kann von Schauspielkunst bei diesem Stil der theatralischen Darstellung keine Rede sein. Denn der schauspielerische Stil dieser Leute ist ein Dilettantismus. Es mußte erst ein Berufs-Schauspielertum geschaffen oder nach Deutschland gebracht sein, bevor individualisierende Schauspielkunst möglich wurde. Noch weniger kann aber von solcher Transformation die Rede sein beim Schultheater. Auch hier bekommt der schauspielerische Stil alles von außen her, nichts von innen. Auch hier wird nach Regeln gelernt. Nun aber freilich doch anders als bei den Meistersingern. Was der schauspielerische Stil des Schultheaters erstrebte (und konnte), war nicht die

Gebärdensprache, die darstellerische Ausnutzung der Arme und Hände, sondern dieser Stil bekommt seinen Akzent durch die stimmlichen Mittel: dieser Stil ist rhetorisch, diese ganze Theaterkunst ist im wesentlichen Vortragskunst. Begreiflich: man richtet sich nach den antiken Lehrmeistern, man will Humanisten erziehen, man hat eine pädagogische Richtung. Was aber diesen Stil des Schultheaters von dem der Meistersinger so auffallend unterscheidet, das ist die Mitbenutzung der Gesichtsmimik; diese in erster Linie ist der Weg, auf dem der Affekt nach Ausdruck ringt.

Es klingt seltsam: je mehr man sich von der Frühzeit der Schauspielkunst entfernt, um so unsicherer wird der Boden. Das liegt daran: die Theatergeschichte ist eine noch viel zu junge Wissenschaft, als daß sie schon ein Recht hätte, Ablauf und Geschichte darzustellen. Ihre wichtigste und eigentlich einzige Aufgabe hat sie zunächst darin zu sehen, Einzelzustände zu erkennen und zu erfassen. So geht es nur an, da ja auch die Prinzipien der Forschungsweise sich werden ändern können, die heute schon einigermaßen sichergestellten Stationen in der Entwicklung des schauspielerischen Stils und die Ergebnisse der Einzelarbeit festzuhalten, das Übrige kann allenfalls skizzenhaft angedeutet und muß der späteren Korrektur überlassen werden.

Der Berufsschauspieler ist erst mit den englischen Komödianten nach Deutschland gekommen. Ganz von selbst ergab sich die Notwendigkeit, daß, weil man (im Anfang wenigstens) die Sprache nicht verstand, der Stil sich auf Sichtbarmachung und Verdeutlichung einstellte, also vergröbern mußte. Immerhin gestatteten aber auch die starken Affekte eine (hernach schwülstig anmutende) Gestik. Zweierlei wird im Stil wesentlich: die Darstellung der Aktion, vor allem des Kampfes (deren Wichtigkeit im Stil der meistersingerischen Schauspielkunst deutlich wurde); sodann die Ausbildung der Stil-Mittel des Pickelherings. Der Possenreißer von damals hat jene Fülle von Gesten geschaffen, die noch heute lebendig sind bis zum Zirkus-

Clown hin: die übertriebene, aber komisch-unergiebige Betriebsamkeit, unnützes Hin- und Hergehen usw. Dazu hier noch viele Unanständigkeits-Gesten. Außer diesem (im Banden-Theater fortlebenden) Stil der englischen Komödianten hat die Entwicklung des deutschen Stils einen zweiten starken Anstoß erhalten durch das Jesuiten-Theater. Der Stil ist stark auf Massenszenen und feierliche Züge gerichtet; man mag etwa an die Berliner Aufführung der Hasencleverschen „Antigone" denken, um sich vom Barock dieser Form eine Vorstellung zu machen. So ist auch im Stil des Einzeldarstellers die Geste des Pathos vorherrschend. Die große theatralische Gebärde tritt in den Vordergrund, auf Zeremoniell und Effekte, auf heroische Manieren und Prunkhaftigkeit kommt es an; aber ganz überraschend ist es, ein wie bedeutendes Interesse man nunmehr der Mimik zuwendet. Zum ersten Male werden die Möglichkeiten der Augen, der Gesichtsmimik ausgenützt in Schärfe, Richtung und Ausdruckskraft des Blickes.

Die Schauspielkunst war darüber hinaus vom Komödiantentum her verwildert, und Gottsched hat dem schauspielerischen Stil, trotz Lessing, gute, wenigstens relativ gute Dienste geleistet, weil französische Geziertheit im Augenblick immer noch besser war als kunstfremde Roheit. Freilich blieb es dann Lessings epochale Tat, auch für die Schauspielkunst den Boden geschaffen zu haben für die Entwicklung, die sie nehmen mußte, nämlich zur Natürlichkeit, zum Realismus und Naturalismus. Doch ist seine Saat erst dann zur Reife gekommen, als F. L. Schröders Genie das, was Lessing mehr gefordert hatte als durchgeführt sah, in die Tat umsetzte. Freilich: wie wenig ist uns geholfen, wenn wir von „Wahrheit" oder von „Natur" im schauspielerischen Stile sprechen, solange nicht die besonderen darstellerischen Mittel der Schröderschen Kunst festgelegt sind. Wir entbehren eine Darstellung der Schröderschen Spielweise, trotz B. Litzmanns fragmentarischer Biographie. Daß sie in der Tat Natürlichkeits-Stil gewesen ist, kann nicht zweifelhaft sein. Schon die Tat-

sache, daß die Rezeption Shakespeares (den man doch eben nicht im Stile Weimars erobern kann) durch die deutsche Bühne sich an diesen Schauspieler knüpft, ferner sein klares Wort: „Ich hoffe, in keinem Stücke hinter den billigen Forderungen des Menschenkenners zurückzubleiben, ohne einen anderen Spiegel zu Rate zu ziehen als den der Wahrheit. Es kommt mir gar nicht darauf an, zu schimmern und hervorzustechen, sondern auszufüllen und zu sein. Ich will jeder Rolle geben, was ihr gehört, nichts mehr und nichts weniger" — zeigt uns, wie sehr seine Spielweise Individualitäts-Stil gewesen sein muß. H. Oberländer, dessen ausgezeichnetes, aus der Schule Max Herrmanns hervorgegangenes Buch „Die geistige Entwicklung der deutschen Schauspielkunst im 18. Jahrhundert" (1898) auch für die Stilgeschichte erhellend ist, weist mit Recht auf das leidenschaftliche Tempo der Schröderschen Schauspielkunst hin, das für ihn als die Grundlage eines Natürlichkeits-Stils galt. Seine Gestalt muß von einem vollen, moralischen Rhythmus beschwingt gewesen sein. Das Auge war wesentliches Ausdrucksmittel. Von seinen Glanzleistungen: Der Geizige, Lear, Falstaff, Hamlet ergeben die Berichte, daß er seine Rollen mit Einfällen und Nuancen bereicherte. Aber für die Einsicht der Entwicklung ist uns viel interessanter als die Einzelerscheinungen die Tatsache, wie Schröders Stil sich fortgepflanzt hat, und zwar am reichsten in Mannheim. Hier war seit 1779 eine junge Schauspieler-Generation tätig, (die ihre darstellerischen Mittel von Ekhof her anerzogen erhalten hatte. Der Stil der Ekhofschen Zeit war ein Übergangsstil. Man war noch in der gezierten Darstellungsweise der von Gottsched heraufbeschworenen Franzosen befangen und kämpfte doch schon um das Neue, Natürliche. So hat Ekhof es erreicht, daß er, trotz körperlicher Mängel, zu starkem darstellerischem Ausdruck gelangte: er vollbrachte alles Wesentliche durch sein Organ, das nach jeder Richtung gehorsam war. Dieser Rhetoriker (im besten Sinne) war den Mannheimern Lehrmeister. Was sie für die Schaffung des Mannheimer Stils

noch nötig hatten, gab Schröder: so entstand der „idealisierte Naturalismus“, gewiß in den Ausdrucksmitteln bei den Hauptvertretern verschieden. Für David Beil ist, wenn ich die (nachgelassene, noch ungedruckte) Arbeit eines im Kriege gefallenen Theaterhistorikers, Erich Witzig, zitieren darf, „die Vielseitigkeit der visuellen und akustischen Ausdrucksmittel bemerkenswert“, eine „ungemeine Lebhaftigkeit und Wahrheit seiner Darstellungen“ zeichnet ihn aus. Becks Stil ist nicht gleichermaßen vom Instinkt diktiert, er erarbeitet mehr; die Gesichtsmimik scheidet bei ihm fast ganz aus. Er sieht, daß der Mannheimer Stil gegenüber dem „Hamburger Stil“ Schröders schwächer markiert. Um den Hamburger Stil zu erreichen, müßte er tiefer, energischer sprechen, weniger Fresko-Stil haben. Iffland hat ja nicht bloß für einen (und schon gar nicht für den) Vertreter der Mannheimer Darstellungsweise zu gelten, sondern ist ebenso für den Berliner Stil des beginnenden 19. Jahrhunderts in Anspruch zu nehmen. Bei ihm hatte die rhetorische Schulung durch Ekhof nicht die Oberhand gewonnen. Ganze Monologe löst er in bloße Mimik und Geste auf, so im „Thurneisen“, und verzichtet also gerade im Augenblick der Leidenschaft auf Rhetorik. Das hindert nicht, daß durchdachte Deklamation ihm ein wirksames Stilmittel ist. Aber der Akzent liegt bei ihm in der Kultur der Mimik und Geste, in kluger Zergliederung der Rolle, vielleicht damit „durch Künstelei die fehlende Darstellungskraft ersetzt“ werde. Seine Mittel kamen dem naturalistischen Drama mehr zugute als dem stilisierten, der Komiker war reicher als der Held. Die erstaunliche Beredsamkeit seiner Mimik, vor allem seiner Augen, ist stets das Wesen seines Stils.

Es ist daher bezeichnend und nicht verwunderlich, daß P. A. Wolff von Berlin nach Weimar schreibt: „Das Publikum hat vor uns noch keine reine Deklamation auf der Bühne gehört.“ P. A. Wolff und seine Gattin waren nun freilich in einem anderen Stil erzogen worden; in jenem, der sich an den Namen Goethes knüpft. Der Hamburger Naturalismus war in seinen Verzweigungen ausge-

artet, und Goethe — das ist der tiefere Sinn seiner uns heute nahezu unfaßbaren „Regeln" und sonstigen Theaterbemühungen — wollte die Schauspieler, die nur sich selbst spielten, aus dem Nur-Naturalismus herausheben und lieber an ihnen einen Stil des Über-Idealismus sehen, als den eines Unter-Naturalismus. Darum das Interesse für den französischen Stil, darum die fünf Tanzstellungen, darum das Verlangen, der Schauspieler solle auch als Privatmann „eine gewisse erhabene Art" zeigen; alles nur Grazie und Pose. Man erinnere sich, wie Gerhart Hauptmann in den „Ratten" noch gegen diesen verstiegenen Stil kämpfen läßt, der doch eben in der Entwicklung ein — gottlob — unfruchtbarer Punkt geblieben ist. Dagegen geht die Berliner Entwicklung weiter. Fleck war gleichfalls auf den Natürlichkeits-Stil eingestellt, Tieck sah in Ifflands Spielweise eine „Verdunkelung" jenes „großen, echten Stils der deutschen Darstellungsweise", als deren fruchtbare Vertreter er Schröder und eben Fleck nennt. „Flecks Kraft" — so Tieck weiter — „entwickelte sich in der Bestrebung, Shakespeare zu erfassen, Schiller zu verherrlichen". Dazu reichte nicht Ifflands Tüftelei, dazu war eine schöpferische Intuition nötig, wie Fleck sie offenbar besaß; das war kein studierter Stil!

Das ganze 19. Jahrhundert hat sich in dieser Entwicklungslinie weiterbewegt. Dabei kommt es — kraß gesprochen — nicht darauf an, ob Ludwig Devrients Genie der Nuancen-Kunst Friedrich Haase an Kraft und Keuschheit, an Knifflosigkeit und Koketteriefremdheit überlegen ist. Nur das ist wichtig: im schauspielerischen Stil treibt die Saat Schröders Früchte, der Weg geht vom Realismus zum Naturalismus. Zunächst tritt, obwohl es an großen Schauspielern durchaus nicht mangelt, offenbar ein Stillstand in der Entwicklung ein, der sogar zur Auflösung führt. Immermann hat den Verfall des schauspielerischen Stils noch einmal aufzuhalten versucht. Er klagte: „Unsere Schauspieler haben im besten Falle nur Manier, sie produzieren sich um pikante Einzelheiten. Ferner ist die Rezitation des Verses beinahe verschwunden." War in

diesem Sinne die „Kunstwelt zertrümmert“, so nimmt es Immermann einem Darsteller, wie Karl Seydelmann, nicht übel, daß er sich zum Mittelpunkt machte, „um wenigstens selbst etwas zu sein, da das Ganze ein Nichts ist“. Anders gewendet: Ensemblestil gab es nicht, das Virtuosentum lebte auf. Der Virtuose verblüffte durch Einfälle, Effekte, neue Einzelheiten. Indes: bei Ludwig Schröder oder Ludwig Devrient war die Nuance genial und intuitiv erfaßt, bei den Virtuosen war sie oft genug erhascht und gesucht.

Erst der Naturalismus im Drama hat den bis dahin in „Fächer“ eingeteilten Schauspielern neue Aufgaben gestellt. Nun galt die Individualität etwas, und der darstellerische Stil mußte, auf psychologisch faßbare innere Haltung des Menschen zurückgehend, Wirklichkeitsstil werden, gewissermaßen Photographie-Arbeit leisten. Damit war eine Zuspitzung und Auftreibung dieser Entwicklungslinie erreicht, die nicht mehr überboten werden konnte. Der Schauspieler des Expressionismus — wenn nun einmal zur raschen Verständigung dieses abgenutzte Wort gebraucht werden darf — mußte ganz umlernen. Nicht Wirklichkeitsnachahmung, nicht Nuance, nicht Fülle der Gebärde, vielmehr: Gespanntheit, Konzentriertheit, intensive Steigerung des Tones, Gehaltenheit (trotz explosiver Geladenheit) bis zur scheinbaren Starrheit; aber nicht die Starrheit der Meistersinger: deren Gestik zeigte Sparsamkeit aus Not und Armut. Hier dagegen: eine sparsame Gestik aus Überreichtum. Der Stil des Expressionismus fordert vom Schauspieler nicht Sinnlichkeit, sondern Idee, nicht Arabeske, Theatralik, Expansion, sondern Steigerung, Hinaufgipfelung. Aber — so wird man auch sagen dürfen — Ekstase, wenn sie Dauerzustand wird, ist unfruchtbar, und so scheint es sicher, daß der Expressionismus in der Schauspielkunst nicht die letzte Entwicklungsstation ist; und es sieht so aus, als ob heute bereits auch die Schauspielkunst erkennt, daß sie dem Natürlichkeits-Stil auf die Dauer nicht entfliehen kann. Was aber kommen wird — — — —?

Ein Versuch, in knappster Zusammenballung den Weg des schauspielerischen Stils in Deutschland zu überblicken, ist heute, wo die Theaterwissenschaft sich eben erst dieses ihres subtilsten Problems erfolgreich annimmt, immer nur mit dem Vorbehalt möglich, daß spätere Zeit die Entwicklungslinie genauer festlegen wird.

(Für die Probleme der mittelalterlichen Schauspielkunst im weitesten Sinne ist grundlegend und hier dankbar benutzt Max Herrmanns Buch „Forschungen zur Deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance", Berlin, 1914.)

Der bürgerliche Schauspieler und sein Weg

Von

Friedrich Sieburg

Gott befindet sich in Schwierigkeiten. Dreihundert Makler in New-York ebenfalls. Die Menschen fallen im Werte. Der Reis ebenfalls. Die Börse in Yokohama hat geschlossen. Viele Theater ebenfalls. Der Kleinhandel stockt. Die Frömmigkeit ebenfalls.

Infolge der ständig wachsenden Unkosten sehen wir uns leider genötigt, Gesinnung zu zeigen. Das Theater der fünftausend Eintrittskarten entsteht. Äschylos und Shakespeare werden in den Aufsichtsrat der Reinhardtwerke gewählt. Buddha wird der Liebling der eleganten Welt.

Der Schauspieler hat das Unglück, immer der Repräsentant sein zu müssen. Mancher von ihnen hätte ein besseres Los verdient. Manchem geschieht es recht. Die meisten führen ihre Rolle mit Anstand durch, und schlank heben sich ihre eleganten Silhouetten ab von dem roten Horizont des nahen Weltgerichtes.

In seiner besten Zeit, bei einem Minimum an Kunst und einem Maximum an Sachlichkeit und Hingabe, war er namenlos. Der Schauspieler von Hellas war Repräsentant der Gemeinschaft. Religiöse Vorstellungen formten seine Bühne, kultliche Gesinnung verband ihn mit der Zuschauermasse, gleiche religiöse Durchströmtheit gab dem Dichter das Wort. Es galt Verkündigung, nicht Verbildlichung. Wie der Dichter Sprecher im Geist war, so war der Schauspieler Sprecher im Raum. Sein Mittel war die Stimme, verstärkt durch das Sprachrohr in der Maske.

Niemals durchbrach er seinen einzigen Stoff, das Wort. Selbst wo dieses zersprengt war, in Klage- und Schmerzgebrüll, waren die formlosen Interjektionen vom Dichter festgelegt. Der Schauspieler der Gemeinschaft brauchte keine Freiheit, weil das Wort den Geist seiner Epoche restlos gestaltete. Und weil dies Wort absolut und rund war, konnte der Schauspieler seine Exzesse auch nicht in die Wortassoziationen verlegen. Mit dem höchsten Grade dieser heiligen Anonymität schob sich leuchtender das Werk in den Vordergrund. Je sichtbarer Gott ist, umso unsichtbarer ist der Schauspieler.

Im späten Rom lockerte sich diese Namenlosigkeit zum ersten Male gleichzeitig mit der kultlichen Bindung des Theaters. Der Opferstein in der Orchestra war ohne Feuer und sinnlos. Mit dem Beginn eines anekdotischen Schauspiels, das sich an Stelle des entschwindenden religiösen Bewußtseins auf das psychologische Bewußtsein stützen mußte, trat der Typus des Komödianten zuerst in die Erscheinung.

Zeichen kultlicher Gemeinschaft blitzten noch einmal auf im mittelalterlichen Mysterienspiel. Freilich konnte eine Entwicklung hier nicht anheben, denn Christus war nur noch schwach sichtbar, und an seine Stelle drängte sich der Papst. Die Verfälschung der Idee — Fortschritt genannt — begann und setzte an die Stelle der Bewußtseinsgemeinschaft die Gemeinschaft der Macht. Aus dieser Schicht wuchs das Theater Shakespeares. Die Loslösung der Kräfte von Gott und ihre Rückkehr in den Menschen setzte ein.

Weltherrschaft, Pracht, dynastische und geschichtliche Vorstellung bildeten den geistigen Raum des Schauspielers. Die Bildlichkeit der gemeinsamen Vorstellung war gewachsen. Der eindeutige Mythus war dem vielförmigen Machtbewußtsein mit bewegter Repräsentation und menschlicherer Perspektive gewichen. Der Schauspieler besann sich auf seinen Körper. Nicht nur die Stimme funktionierte, sondern auch die Gebärde. Da ja nicht mehr allein ein Bewußtsein, sondern auch ein Weltbild

zu geben war, wuchs aus der Apostrophe, der Verkündigung die Darstellung, das sinnliche Beispiel. Zur Formung des Geistes trat die Formung des Raumes. Immerhin aber dachte noch kein Schauspieler an die Formung des Ichs. Jeder blieb hinter dem Wort des Dichters demütig verborgen. Noch stand die Gemeinschaft im Mittelpunkt.

Selbst das Kulturbild des Rokoko zeigt noch Reste jener Gemeinschaft, die für den vorbürgerlichen Schauspieler Bedingung ist, allerdings verzerrt und kaum erkennbar. Einem wenn auch zerfallenden Machtbewußtsein verdanken die Höfe ihre Kulturkraft, die zum letzten Male in rauschendem Pomp das Theater zur Gemeinschaftsangelegenheit erhob. Der unpersönliche Schauspieler führte sich zu Ende und ad absurdum. Schon lange hatten die Rede, der Dialog und die Ensembleszenen nicht mehr genügt. Die Oper machte sich notwendig, auch als Problem der Darstellung. Das Ballett war der eigentliche, produktiv-räumliche Ausdruck dieser Epoche. Im Vordergrund steht der Tänzer. Das Darstellerische ist zu einer rein ornamentalen Angelegenheit herabgesunken.

Hier, wie überall, rief die französische Revolution den großen Riß hervor. Voltaire war der letzte Eingeweihte Europas gewesen. Die Selbstbesinnung begann. Die zerfallene Gemeinschaft wurde sich ihres Klassencharakters bewußt. Die letzte dünne Verbindung mit dem Mythus riß ab. Schweigend schloß sich der Himmel, in den Gott endgültig zurückgekehrt war. Das Herz wuchs. Verlust der göttlichen Führung wurde mit ungeheurer Kraft des Selbstbewußtseins belohnt. Der Mensch übernahm die Führung der Welt. Und hatte früher der Geist sich wie eine schwere Wolke hängend von oben nach unten gesenkt, so begann er jetzt wie ein Turm langsam von unten nach oben sich zu erbauen. Das Ich als Keimzelle des Gestaltungsprozesses war etabliert.

Hier nun endet der Gemeinschaftsschauspieler und der bürgerliche, der Klassenschauspieler beginnt, der sich in unsrer jetzigen Situation zur kompliziertesten Entwick-

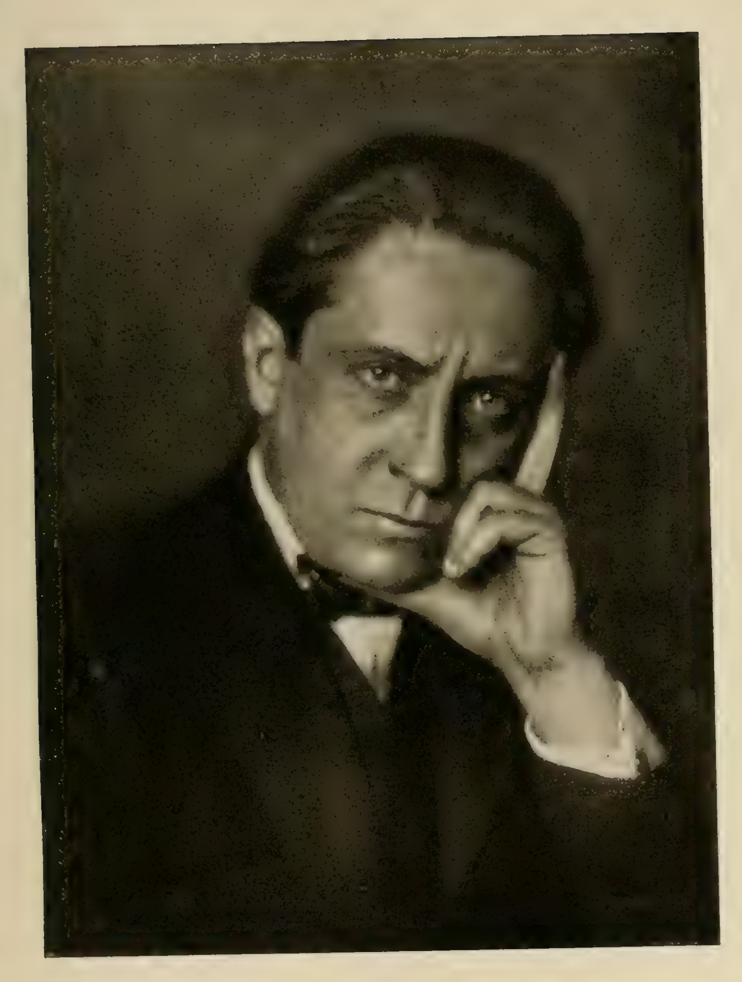
lung und Vollendung gebracht hat. Seine Mittel sind ins Unendliche gewachsen, seine Hingabefähigkeit ans Werk ist auf Null herabgesunken. Ein öffentliches Bewußtsein, das darzustellen wäre, gibt es nicht mehr. An Stelle der Gemeinschaft ist das Ich getreten. So wird denn der bürgerliche Schauspieler Repräsentant seines Ichs. Das dichterische Wort ist der Anstoß, der seinen reichen Demonstrationsapparat zum Tönen bringt. Das Wort ist ihm das, was dem Turner das Trapez ist, notwendig, unentbehrlich, aber das primäre ist die geschleuderte Stimme, der geschleuderte Leib. Dem widerspricht nicht seine große Fähigkeit, auszudeuten und sich einzufühlen. Ihm genügt es, rein peripherisch die Atmosphäre der darzustellenden Gestalt zu wittern. Ahnt er die Luft, in der seine Figur lebt, so tritt automatisch das fertig vorliegende Bild einer der bürgerlichen Vorstellungstypen hinzu, und die Gestaltung exerziert am Ich, ist fertig. Der bürgerliche (Instinkt-)Schauspieler kann nie völlig fehlgreifen, er kann höchstens leer und schematisch sein. Ein Irrtum in der Grundlage der Figur kann nur dem Intellektschauspieler geschehen, der dann dies Mißverständnis tief zu Ende formen wird. Dieser nämlich wohnt im Kern, den er vielleicht falsch ausdeuten kann, jener aber tummelt sich an der aufscheinenden Peripherie und wird oft den Kern verfehlen. (Aber das fällt meistens weiter nicht auf.) Der Mittelpunkt des bürgerlichen Schauspielers ruht immer außerhalb des Werkes, nämlich in seinem Ich, das er tausendfach gewandelt und facettiert durch das fremde Wort oder die fremde Handlung darstellt. Er hat die Möglichkeit, räumlich oder zeitlich zu wirken, optisch oder akustisch. Der eine stellt die seelische Beziehung zwischen den bürgerlichen Inhalten seiner Zuschauer und denen seines Ichs durch das Bild her, indem er die letzten Möglichkeiten seines Körpers heranzieht und so das räumliche Nebeneinander der Vorstellung erfüllt. In ihm herrscht der Tänzer vor (Pallenberg). Der andere setzt das süße und unendliche Instrument der Stimme in Aktion und erfüllt so das assoziative Nacheinander der Vor-

stellung. Das ist der Tenor im Darstellerischen (Moissi). Ersteres ist die reinlichere und konsequentere Art der Selbstdarstellung, letzteres die gemischtere, Geist und Epidermis durcheinander wirbelnde, und weitaus die erregendere.

Die Deckung des zuschauenden und darstellenden Ichs geschieht durch die gemeinsame Relativität der Leidenschaft. In keinem von beiden ist die reine, absolute Leidenschaft wirksam, sondern entsprechend der psychologischen Abbiegung und Infragestellung des modernen Gefühls ist hier nur noch die bürgerliche Vorstellung von der Leidenschaft vorhanden. Mit der wachsenden Unfähigkeit, Leidenschaft zu empfinden, hat sich nicht nur eine Schematisierung, auch im Darstellerischen, eingestellt, sondern vor allem eine völlig abgeirrte Vorstellung, die dem bürgerlichen Instinktapparat eingezwängt ist. Erotische Leidenschaft in reiner Form ist heute unvorstellbar, dafür hat sich ein kleinbürgerliches Surrogat eingeschlichen, das sich zwischen Seidenstrümpfen, geilen Blicken und Bewegungen des Unterleibs im Kreise bewegt. Darum ist die Orska heute die weitaus beliebteste Darstellerin der Hauptstadt. Demonstriert sie doch restlos an dem von Wedekind und Strindberg gebildeten Trapez die erotische Vorstellung ihrer Epoche.

Der äußerste Grad von Passivität, von willenlosem darstellerischen Reagieren auf die Menge und ihre Vorstellungen ist damit erreicht. Schon Werner Krauß, dieser unheimliche Könner, zeigt, in welchem Maße ein Künstler, auch ohne vom Erlebnis der Generation getroffen zu sein, allein durch Widerstand, Aktivität und Hingabe ans Werk reinlich und erschütternd, intelligent und flammend zugleich sein kann. Indem er sich vom bürgerlichen Zwang seiner Zuschauer befreit, rettet und befreit er sich selbst.

Die junge Schauspielergeneration, in gleicher Bewegung wie ihre Dichter, stößt durch die weiche Masse des Publikums unerbittlich zur apriorischen Leidenschaft vor. Zwischen dem darstellerischen Ich und dem dichterischen Werk hat sie eine Zwischenstation errichtet, die Expres-



Karl Ebert

Staatstheater, Berlin



sion der Begriffe. Der junge Schauspieler bereitet die Gemeinschaft vor, indem er durch die Unbildlichung der absoluten, vom darstellerischen Ich und von der Vorstellung des Zuschauers nicht mehr relativierten Leidenschaft auch gleichzeitig die ethischen Postulate aufstellt (Deutsch, Kortner).

Noch dient hier das dichterische Werk dem Absoluten. Aber der Dichter der Gemeinschaft wird auch den Schauspieler der Gemeinschaft bilden. Der Weg ist klar. Im Augenblick, wo die Tragödie wieder dem Menschen dienen darf, wird auch der Schauspieler wieder in heilige Anonymität zurücksinken dürfen als menschlicher Sprecher des göttlichen Sprechers.

Je sichtbarer der Gott, umso unsichtbarer der Schauspieler.

Der Weg zur expressiven Schauspielkunst

Von

Rolf Lauckner

Das Kunstwerk lebt aus der Vorstellungskraft seines Schöpfers. Ströme von Phantasie, geronnen in Stein, in Farben gelöst, in Wort und Ton gebunden, sprudeln fort durch die Jahrhunderte, reißen immer und immer wieder im andächtig Hingeneigten die Steigerungen hoch, als deren Inkarnation sie Form wurden, und wirken so dem Werk das ewige Leben.

Aller Kunst gemeinsam ist die seelische Spannung des Gestalters, die Notwendigkeit des Schöpfers sich mitzuteilen. Die Richtung, in der das geschieht, das besondere Werk, das ihr entspringt, und das sich aus Tönen, Bildern oder Worten zusammensetzt, bestimmt die dem Künstler vorzugsweise mitgegebene Phantasiebegabung. — Man muß von der Trennung zwischen einer tonlichen, einer bildnerischen und einer die seelischen Konflikte betreffenden, dichterischen Phantasiefähigkeit ausgehen, um zu verstehen, daß z. B. Shakespeare nicht Maler, Beethoven nicht Dichter und Velasquez nicht Musiker werden konnte. Die allgemeinen menschlichen zur Kunst führenden Voraussetzungen, die innere Spannung und Mitteilungsnot müßten sonst bei allen dreien auch zur Gestaltung in einer anderen Kunstart ausreichend gewesen sein. — Die Intensität der verschiedenen Vorstellungskomplexe also wirft den Künstler auf den Weg des Malers und Bildhauers, des Dichters und Musikers.

Besonders zwischen oder neben diesen Kunstgattungen steht die Kunst des Schauspielers. Gesondert deshalb,

weil nicht im Überwiegen einer der Vorstellungskräfte, sondern in der möglichst ausgeglichenen Verteilung sämtlicher kunstgerichteten Phantasien in einer Persönlichkeit ihre beste Voraussetzung und also die Möglichkeit zu ihrer höchsten Vollendung liegt.

Die Meinung, die die szenische Darstellung als eine besondere Kunst nicht gelten läßt, ist weit verbreitet. Doch geht sie von der falschen Voraussetzung aus, daß der Schauspieler lediglich einfühlend, nachschaffend die vom Dichter geschauten Gestalten wiedergibt. Wäre das, dann gäbe es in der Tat keine eigene Kunst des Schauspielers, wie auch die beste Vermittlung Beethovenscher Sonaten nicht als selbständige Kunst angesprochen werden kann. Aber gerade gegenüber dem reproduzierenden Musiker, der ein in allen seinen Wirkungsmöglichkeiten festgelegtes Tonkunstwerk, sei's auch mit feinster Einfühlung, mit stärkster Belebung durch seine eigene Psyche, wiedergibt, hat der Dramendarsteller zum produktiven Kunstschaffen weit größere Gelegenheit. — Die Unterschiede liegen im Kunststoff. Das Tonwerk ist durch Lautstärke, Takt und Fermaten völlig ausgeformt. Der Mensch im Drama erhält durch Wort und Andeutung der Gebärde vom Dichter nur die Richtung. Die Offenheit der Gestalten nach allen Seiten ist sogar, wenn auch nicht einheitlich bestimmend, ein Zeichen ernster Kunst. Weiß nun ein Darsteller nicht mehr zu vermitteln als den vom Dichter notierten Text mit seinen für ungefähr die gleichen Konflikte in der Schauspielschule studierten Gesten, so wird er selbst bei geschickter Interpretierung von untergeordneter Bedeutung bleiben — (die hier naheliegende und berechtigte Parallele mit dem tüchtigen Konservatoriumsschüler darf übrigens nicht dazu verführen, die selbständigen Kunstmöglichkeiten weiter gleichlaufend anzusehen) — und kommt natürlich für diese Betrachtung der Darstellung als eigene Kunst nicht in Frage.

Der Ehrgeiz der heutigen Bühnenkünstler geht denn auch viel weiter. Individualität wird gelehrt. Die Formel für die pathetische Heldengebärde, der Schwung alther-

gebrachter, aufs Stichwort geübter Armbewegungen ist vergessen, Spiel- und Standbein den antiken Marmorbildern zurückgegeben und die Stimme enterzt. (Dies Letztere leider! Denn der Dialekt, der infolge der Mißachtung äußerer Mundwerksübung auf allen deutschen Bühnen zu hören ist, bedeutet zunächst eine reformatio in peius!) Nichts von außen. Die Seele soll wirken. Kunst soll werden! — Der Wille ist also da. Und das nach allen Seiten offene Wesen des guten Schauspiels erlaubt seine Betätigung. Bleibt als Voraussetzung die anfangs behauptete Notwendigkeit der verschiedenen zur Kunst gerichteten, schöpferischen Vorstellungsgaben für den Darsteller.

Mit der tonlichen Phantasie schafft er Gang und Sprache, Ansteigen und Verebben der Erregungen, den Klang der Pause usw. Die Vorstellung bildhaften Ausdrucks gibt ihm die Maske, den plastischen Einfall, die Geste, die über den Alltag der wiedergegebenen Expression hinausgreift. Und mit der dichterischen oder psychischen Phantasie wird er sich zunächst einmal in das vom Autor gezeichnete Seelenerlebnis einfühlen, darüber hinaus aber auch neugestaltend mit der Eigenkraft seiner Psyche die Konflikte weiten, Schwingungen ausstrahlen, die den Rahmen des dramatischen Erlebnisses überschreiten, Linien finden aus dem seelischen Brennpunkt seiner besonderen Figur ins Unbegrenzte, ins Allgemeine. So wird er sich als Musiker die Liebe, als bildender Künstler das Interesse und als Dichter die Erschütterung seiner Umgebung erringen.

Daß aus den Theatern, obgleich der Schauspieler-Beruf mit den lockenden inneren und äußeren Befriedigungen wohl alle in Frage kommenden Begabungen in seinen Lichtkreis reißt, so wenig Überragendes herauswächst, hat seinen guten Grund eben in der verzweigten, universellen und zugleich ausgeglichenen Phantasievoraussetzung.

Die Ausgeglichenheit ist das wesentliche. Teilbegabungen sind häufiger, durchbrechen dann leicht die Schranken der nur handwerklichen Wiedergabe eines

Werkes, werden eigen, tollen über die Szene und gebärden sich als ein wildes sonderbares Künstchen so. Man lauscht den Abend lang geblendet, verwirrt wie von jeder Steigerung. Einfälle wie Leuchtraketen. Der Hintergrund verflacht vor solcher Plastik. Die Partner sind verschwunden. Die Handlung zerfällt. Nur „Er" huscht hin und her, in jeder Hand ein Bild, zwei in den Augen; jeder Schritt, jede Geste erlebnisstark, mit dem Atem der Kunst. — — Später, wieder zur Besinnung gekommen, fällt erst der Schatten über den Zuschauer. War das ein Mensch? Dem Dargestellten irgend wie verwandt und eingeordnet? Nicht ein Bildhauer, der keine Masse fand, die Schöpfung festzuhalten und nur in Luft und tollem Durcheinander seine zerrinnenden Gedanken schrieb? Etwas Künstlerisches sicherlich, aber . . . Oder es wird ein Ton laut. Bewegung fließt auf und ab aus einem Körper, der sich rhythmisch biegt. Worte steigen und fallen. Man möchte die Augen schließen. Das Drama verdämmert irgendwo. — War das Musik? . . . Oder es kommt ein Mädchen auf die Bühne, steht stumm und wächst und wächst in ein Erlebnis hinein, so groß und laut mit seiner Seele, daß jeder weiß, sie weint, wenn es auch die vorne nur sehen können. — Dann aber geht sie und tut weh, und spricht und tut weh, und findet nicht das Bild der Hand. — Aber als sie schwieg und an ihrem Menschen litt — wurde da ein Stückchen Dichtung im Drama eigenlaut? . . . All das ist täglich zu erleben. Aber nicht das Letzte der Schauspielkunst.

Weniger Intensität, wenn es sein muß! Das Hauptgewicht bleibt, man kann es nicht genug unterstreichen, auf der Totalität, der Ausgeglichenheit der verschiedenen Phantasiebewegungen ruhen.

Nun darf man allerdings bei der Beurteilung des bisher Geleisteten nicht vergessen, daß die Darstellung als eine selbständige Kunst vorläufig noch in Kinderschuhen geht. — Solange Soccus und Maske den Gang und die Gebärdensprache des Mimen festlegten, konnte von einer eigenen Schauspielkunst natürlich nicht die Rede sein. Diese Gebundenheiten der attischen Szene reichten aber weit über

die griechisch-römische Kulturwelt hinaus. Ja bis in unsere Tage hinein. Denn als sich endlich der Ideenschatz der einzelnen nachrömischen Völker so weit gesammelt hatte, daß er auch nach dramatischen Eigenlauten suchte, spannten die Franzosen, Vorbild der damaligen Zivilisation, aufs neue mit ihren Alexandrinerdramen die klassische Formel um die Bühnen der Welt. Selbst Shakespeare erlag diesem Angriff! Der Kothurn wurde zwar abgelegt, aber dem Schauspieler unter die Seele geschnallt. Die Maske fiel, aber Ausdruck und Gesten blieben den schmerzlosen Erregungen der antiken Götter und Heldengestalten angepaßt, die jene Dramen bevölkerten. Damit war aber die psychische und bildnerische Phantasie der Bühnenkünstler von der eigenen Schöpfung weiter abgeschnitten.

Nur die Kunst zum Ton blieb unbelastet, entwicklungsfrei, wenn man von ihrer eigenen Beziehung zur Gebärde absehen will. Wenig, aber etwas: Die Sprache fing zu klingen an. Während der Körper verholzte, das Leid des Erlebens verschüttet blieb, sang die Sprache eigene, immer tiefere Melodien, auf und ab eine Seele, kunstgestaltend. Die große Rachel, die Sarah Bernhardt, sind die Ausläufer dieser einseitigen Entwicklung, die ganz allgemein, an kleinen Schwankungen vorbei, etwa bis zur Goethezeit reichte, bis zur Wiedererweckung Shakespeares.

Da erst löst der (im ganzen betrachtet jetzt einsetzende) Realismus den Schauspieler aus der Enge dieses korsettierten Bühnenlebens. In der jungen Darstellungskunst hat jene, besonders in den Ausläufern ganz folgerichtig ins Handwerkliche abgeglittene Wirklichkeitsepoche ihre günstigsten Belebungen hinterlassen. — Die innerlich zwar nach dem Gerippe des Dramenakts gereckten, äußerlich aber immerhin vom Leben abphotographierten Menschen zwangen doch zum Sehen. Die bildnerische Phantasie wurde befreit und befruchtet. Waren es auch Äußerlichkeiten, Sacktuch und Gummischuhe, sie gaben wenigstens die Möglichkeit zu Selbständigem. Und tausend solcher Dinge ausgewählt und zurecht gefühlt, vermittelten später

manchen Ausdruck mit tieferer Perspektive, spannten dann wohl auch einen Griff mitten ins Bildgesicht einer Expression. —

Heute sind wir nun daran diesen Realismus zu überwinden. Der Kampf um die neuen Ideale geht schwerer als die in Frage gestellten und dem Eingeweihten sonnenklaren Theoreme zunächst vermuten lassen. Und zwar deshalb, weil die an sich kunstfremde Masse zäher an einem Bilde hängt, das ihren eigenen Tisch und ihr eigenes Bett, getreulich konterfeit, in einen bequemeren Sehkreis stellte, als an den Verdichtungen solcher Einzelbeziehungen, an den Abstraktionen von all dem Unwesentlichen, von dem der Realismus fälschlich Wesens machte. Doch wie der profane Charakter jener Epoche damit schweren Schaden angerichtet hat, wie wir jetzt eben einen dem Gegenstand eigentlich nicht entsprechenden Kräfteaufwand zu seiner Bekämpfung brauchen, so hat er doch auf der anderen Seite das Interesse geweckt, die Mysterien der Kunst auf einen breiteren Boden gebracht, der auch eine größere Ernte in Aussicht stellt, hinter den Mühen des Ackerns.

Der Schauspieler merkt von den Kunstkämpfen des Augenblicks am wenigsten. Das Bedürfnis von seinen also reicher gewordenen Ausdrucksmitteln wieder abzustreichen, was abzustreichen? weiter auszufüllen, wie tief und wohin?, das alles werden ihm bei ferner günstigen Entwicklungsverhältnissen erst die folgenden Jahre sagen.

Es ist auch klar, daß der Bühnenkünstler, nicht aus Trägheit und späterer Einsicht, sondern immer wieder der universellen, mehrfach und gleich stark betonten Grundlagen seiner Kunst wegen, zuletzt in diesen Kampf gegen die Vermengung von Wirklichkeit und Kunst eingetreten ist; wie es auch verständlich ist, daß der Maler, durch das konkurrierende Auge der photographischen Kamera zunächst und am ärgsten bedroht, den Angriff eröffnete. — Es ist weiter auch deshalb klar, weil der darstellenden Kunst das Experimentieren in viel geringerem Maße erlaubt ist, als den übrigen Künsten. Das Schaffen des Schauspielers muß im Augenblick des Hervortretens be-

reits so reif sein, daß es das Publikum mitzureißen weiß. Oder richtiger, das Publikum muß durch die anderen Künste schon so weit vorbereitet sein, daß seine Beziehung zu einem mit ziemlichen Kosten erstrittenen ästhetischen Genuß nicht in Frage steht. Endlich ist der Zuschauer Masse, Einheit, und urteilt, Neuerungen gefährlich, als Einheit. — Das sind die Gründe, weshalb der Bühnenkünstler heute, während also ringsum der Kampf um die junge Kunst langsam schon ausblutet, noch tief im Realismus steckt. Er gewinnt jetzt erst Freude am Aufblühen seiner bildnerischen Vorstellungskräfte, übertreibt sie dementsprechend gern und braucht am liebsten noch zwei Buckelchen zum Charakterisieren, einen Zungenschlag usw.

Ganz wenige sind, die vorsichtig soeben erst eintreten in den letzten Kreis, der ihnen die psychische, die dichterische Phantasie noch erschließen soll. Natürlich im Rahmen ihrer Kunst. Bis zur Schöpfung von eigenen Gestalten aus eigenen Worten wird dieser Fortschritt schon deshalb nicht steigen können, weil wir dann eben von der Dichtung und nicht mehr von der Darstellungskunst sprechen würden. Aber ein gutes Stück ist die Bahn noch frei, auf der der Schauspieler selbständig zur inneren Erweiterung des Gegenständlichen ins Normative gelangen kann, auf der Einfälle der Seele wachsen, die nachbarliche Worte mitschwingen lassen, auf der die Abstrakta hinter den sinnfälligen Erlebnissen lebendig werden.

Warum dies Aufgaben der Darstellung und nicht der jungen Dichtkunst sind? Natürlich sind es auch die Aufgaben der Dichtung und doch im weiteren Maße der Unterstützung durch den Schauspieler bedürftig als die Gestaltungsart des Naturalismus. Weil die übergeordneten, größeren Wirklichkeiten, die Synthesen, die tieferen Erlebnisgleichungen, die wir suchen, nur hinter der dichterischen Bühnenerscheinung leben können, nicht ausgestaltet, begrenzt in Fleisch und Blut als Formelrealistik, statt Zustands- oder Zufallsrealistik von gestern, und in diesen Weiten hinter den Menschen der jungen Dichtkunst

der Schauspieler von größerer Eigenbedeutung wird als bisher. Weil immer und immer wieder der Dichter auf der Wortbühne nur das, im weitesten Sinne freilich, Gegenständliche, das Einzelne, das Anormale gestalten kann, wenn er mit Blut schreibt, wenn er in einem Schema nicht erstarren, wenn er nicht erkenntnistheoretisch, sondern dramatisch wirken will.

Wie sich dann aber, ganz faßlich und zweifelsfrei, der junge expressionistische Dramatiker vom Realisten unterscheidet, wenn er doch auch Einzelheit zeigt und gegenständlich wirkt? Nicht so einfach und auf dem Vorhang schon vorm Werke plakatiert. Und doch untrüglich für den Eingeweihten deshalb, weil er seine Menschen und Leiden nicht von der Straße her und auf die Szene holt, sondern sie erst durch die Gärten gleich oder ähnlich gestimmter Herzen führt, sie so vom Schmutz und den Kleinlichkeiten der Gasse befreit, und sie nach diesem Ausflug verdichtet, von den tausend gleichen Schicksalen, die er traf, beschwert, verschmerzt und gesteigert wieder zurückleitet in ihre Einzelheit! Und weil er so die Grundlagen für den Bühnenkünstler schafft, auf seine Menschen tiefer hinzuhorchen. Weil er seine Gegenständlichkeiten so der Perspektive öffnet! Weil das Symbol der Menschengleiche hinter ihnen steht, die Mystik des Typus! Und weil er für diesen Weg jede technische Rücksicht ablehnt! All deshalb unterscheidet sich der Expressionist von dem Realisten der gestrigen Kunstrichtung! Darüber hinaus freilich auch nicht, es sei denn im modischen Umhang. —

Wird der Bühnenkünstler nun den so gespannten Menschenrahmen mit seiner psychischen Vorstellungskraft selbständig zu füllen erlernen, nachdem die tonliche Phantasie ihm als altes Erbteil, die bildnerische als jung erstrittener Gewinn, zugefallen ist, so muß auch diese Universalkunst der Darstellung einer Entwicklungshöhe entgegengehen, die sie, wohl einmal in der und jener Ausnahme, als Kunstkomplex bisher aber noch nie erreicht hat.

Hier setzt nun eine Aufgabe des Regisseurs ein, die noch viel zu geringe Beachtung gefunden hat. Nämlich: Die

Menschen zu entwickeln, nicht die einzelnen Talente zu steigern, damit in ihnen die Breite entsteht, die die Darstellung als Kunst braucht. Er muß die einzeln zu stark hervordrängenden, kunstschaffenden Phantasiekräfte ableiten, die weniger miterhaltenen befruchten. Vor allem die im Sinne dieser Betrachtung vielseitigen, wenn auch zumeist natürlich versteckteren Begabungen pflegen, höher heben, und die mit einseitiger Vorstellungskraft noch so laut schaffenden Talente, z. B. durch Beschäftigung gerade in ihnen nicht liegenden Rollen, an das Ende ihrer „Kunst" erinnern, um weiterzuhelfen. — Es blieben nicht viel Stars zunächst. Aber es würde dafür bald stärkere Wirkung auch von den Bühnen ausgehen, die nicht für jede Rolle das sie scheinbar deckende Spezialtalent in Bereitschaft halten können.

Heute hat sich diese Erkenntnis noch nicht besonders breite Bahn gebrochen. Vertypte Leistungen allenthalben. Gänzliches Versagen gerade unserer hervorragenden Bühnenkünstler von heute auf morgen, von einer Rolle zur andern.

Eine heilige Aufgabe des Regisseurs sollte es sein hier Wandel zu schaffen in der Folgezeit. Und nicht nur eine Pflicht gegen die Kunst, auch wirtschaftlich wird der Bühnenleiter mit wenigen Vollkünstlern ergebnisreicher wirken als mit der Schar der Spezialbefähigten. — In jeder methodischen und maschinellen Arbeit sind solche Spezialisierungen Zeitbedürfnis und bedeuten Fortschritt. Nur nicht in der Kunst!

Daß ihm die steigenden Bildungsgrundlagen der Bühnenkünstler selbst da entgegenkommen möchten!

Das Erzieherische der Theaterdekoration

Von

Hermann Levy

Die Abgeschmacktheit des Theater-Dekorationsstils, der für Jahrzehnte ganz allgemein und heute noch auf fast allen Provinzbühnen vorherrscht, kann auf verschiedene Ursachen zurückgeführt werden, Ursachen, die zum Teil mit dem Wesen des Theaters, zum Teil mit der gesamten Geschmack- und Kunstrichtung der vergangenen Jahrzehnte zusammenhängen. Die letztgenannten Ursachen sind sicherlich die entscheidendsten gewesen. Denn es läßt sich leicht der Gegenbeweis führen: unser neuer Kunst- und Kunstgewerbestil hat sofort auch die Bühnendekoration ergriffen und revolutioniert. Nie hat es sich so deutlich gezeigt, daß die Dekoration — genau wie jede andre angewandte Kunst — im Rahmen der gesamten Kunstrichtung steht, wenn eine solche da ist. Die Verbindungen zwischen Messel etwa, den neuen Kunstgewerblern, den Reformatoren der „Innendekoration" einerseits und Ernst Stern andererseits liegen offen zutage. Was ist das Neue dieses Theaterdekorationsstils?

Was war die Eigenart des alten? Er stand in genauer Abhängigkeit von dem Dekorationsstil der 80er und 90er Jahre überhaupt. Der Stil jener Jahrzehnte war die Stillosigkeit, man möchte fast sagen: die bewußte, gewollte Stillosigkeit. Man „dekorierte" um zu dekorieren. Man suchte sich Stilmotive aus allen Zeiten und setzte sie zusammen, übereinander und nebeneinander. Wie an den Häuserfassaden des damaligen (und leider noch heutigen!) Berlins: gotische Arabesken, Supraporten der Renaissance, durcheinander gewürfelte Säulen und Kapitäle

des klassischen Altertums und des Spätbarok, vermischt mit Engelsköpfen und Putten der Kirchenaltäre des Mittelalters. Ebenso die Möbel: alte Brokate wurden zierlich auf dunklen Samt genäht und mit neuen Goldborten umsetzt, Paravants mit funkelnagelneuem Aussehen erhielten alte Flammstich- oder Brokatellinsertionen; die Industrie der „auf alt" vergoldeten „antiken" Bilderrahmen begann und vergewaltigte bald die schönsten Meisterwerke des Privatbesitzes. Dazu die „meubles de style", die Rokoko und Louis-XVI.-Einrichtungen ähnlich wie in Frankreich — aus unzeitgemäßem, blank poliertem Holz oder mit häßlichem weißen Verputz überzogen in einem französisierenden Fabrikstoff mit zusammengewürfelten Motiven der betreffenden Zeit. Von dem altdeutschen Zimmer — mit Lüsterweibchen — und der „gemütlichen" Trinkstube mit den unmöglichen Butzenscheiben gar nicht zu sprechen. Es hat auch in anderen Ländern solche epigonalen Zeiten der Dekorationskunst gegeben. In Paris gab es in den 30er Jahren eine wahre Manie zur Nachahmung der Gotik. Die fürchterlichsten Erzeugnisse an Schnitzereien und Stoffen, besonders applizierten Arbeiten, stammen aus dieser Zeit. Unerfahrene fallen noch heute auf sie herein. Der Pariser weiß, wenn er ein solches Stück in Händen hat: c'est du „Mille Huit Cent Trente". Aber wohl nirgends und zu keiner Zeit hat ein schlechter Epigonenstil so verheerend gewirkt und sich so stark in den Volksgeschmack umsetzen können wie die „Neo-Renaissance" und der „Muschelaufsatz" unserer 80er Jahre.

Daß das Theater hiervon nicht verschont bleiben konnte, versteht sich ohne weiteres. Die Dekorationen von Hallen, Schlössern, mittelalterlichen Gemächern, die Möbel, Stoffe, Beleuchtungskörper, die man ihnen gab, waren nur der Ausdruck eines Auges, das sich niemals in kunstgeschichtlicher Weise an dem Stil der Epochen geübt und vertieft hatte, sondern — ganz ähnlich wie die Möbelfirmen oder Architekten der Zeit — völlig eklektisch einerseits und ohne Rücksicht auf die Echtheit der Nachahmung darauf

losarbeitete. Auch hier war die Verbindung der Stilmotive, die man sich heraussuchte, mit den Bedürfnissen oder dem Geschmack der Neuzeit die denkbar unglücklichste Stilehe. Man stellte sich vor, daß ein „gotisches" Gemach etwa des 14. Jahrhunderts so ausgesehen habe, wie es der Fall wäre, wenn jeder einzelne Gegenstand, Kamin, Decke, Wände, Tische und Stühle, Truhen, Ampel, Fensterrahmen usw. in recht auffallender Weise mit gotischem Faltwerk, Spitzbogen, Schluß-Steinartigen Verzierungen usw. versehen gewesen wäre. „Alles zueinander passend", wie der moderne Möbellieferant zu sagen pflegt. Wo hatten wohl jene „Künstler" der Dekoration je Derartiges gesehen?) Hatten sie sich die einzelnen Stücke aus den Museen zusammengesucht oder nach Stilmotiven vielleicht höchst eigenhändig entworfen? Solche Gemächer waren die reinsten „Sonderausstellungen" oder „Musterkollektionen" der neo-gotischen Einbildungskraft. Sie hatten mit dem grandiosen, einfachen gotischen Kunst- und Lebensstil, wie er uns entgegentritt, wenn wir in einem alten Kloster an einer vergessenen farblosen Wand in einer Bogennische einen sanften Heiligen und als einziges Beiwerk eines solchen Bruchstücks der Epoche eine höchst einfache Truhe oder einen bäuerlichen Abendmahlstisch vor uns sehen, nicht das geringste zu tun. Man hat von manchem Bildschnitzer der Gotik gesagt, daß er nicht den „nackten Menschen", sondern entsprechend den sittlichen Forderungen der Zeit nur den in seinem Geiste „ausgezogenen Menschen" als Modell habe nachbilden können. Etwas Ähnliches trifft für jene Zeit zu, in welcher man sich aus gewissen Anhaltspunkten, Motiven, Stilansätzen usw. eine dekorative Vergangenheit konstruierte, wie sie nie existiert hatte.

Für das Theater wurde der Abdruck dieses dekorativen Klischees etwas Selbstverständliches. Möglichst getreue, bis ins kleinste Detail gehende Kopie der nach-konstruierten Stile war das Ziel. Dazu kam aber ein weiteres, diese Tendenz noch verstärkendes Moment, das schon oben genannt wurde, ein Moment nämlich, das nicht im Kunst-

empfinden der Zeit, sondern im Wesen der dramatischen Richtung, also des Theaters, lag. Dieses Moment war der Realismus. Die Wiedergabe der „Wirklichkeit" auf der Bühne, ganz gleich, ob diese „Wirklichkeit" erst durch ein nachträgliches Konstruieren alter Stile ermittelt werden konnte, wurde angestrebt. Für die historischen Dekorationen hielt man sich also getreu an das, was Künstler und Kunstgewerbler in jenem oben gekennzeichneten „Stilverständnis" zusammenbrauten. Für das moderne Theaterstück diente der Realismus des gegenwärtigen Lebens. Der Wunsch, lediglich die Dekorationen den tatsächlichen Objektivierungen des augenblicklichen Geschmacks, abgestuft nach sozialen Unterscheidungen, anzupassen, schloß jeden Versuch, die Dekorationen durch besonderes Stilempfinden schöpferisch zu beleben, von vornherein aus. Man würdigte die Dekoration zu einer Photographie der jeweils dem sozialen Milieu entsprechenden Außen- und Inneneinrichtung herab. Man versuchte, die Tendenzen des Dramatikers, die ja zu einem großen Teile sozial-moralischer Art waren, durch die Einzelheiten der Dekoration in möglichst lebensgetreuer Art zu unterstützen. Ein spießbürgerliches Zimmer sollte gradezu ästhetisch anwidern, ein Parvenü-Salon von Geschmacklosigkeit strotzen, die Ärmlichkeit alles Häßliche, Mitleiderregende oder auch Beschämende derselben ausströmen.

Mit dem Verebben des „Realismus" konnte erst wieder die Theaterdekoration zu einem Felde schöpferischer Kunstbetätigung werden. Und mit diesem Zeitpunkt fiel — ob aus gleichen Ursachen heraus, bleibe hier dahingestellt — das Einsetzen eines neuen dekorativen Kunststils in Deutschland zusammen. Es kann nicht die Aufgabe sein, diesen Kunststil hier näher zu beschreiben oder zu erörtern. Aber das war und ist jedenfalls eines seiner Charakteristika, daß er die notwendige Anlehnung an die alten Stile, ohne die höchstens ein „Jugendstil", ein wirklicher Stil niemals entstehen konnte, in ganz anderer Weise, als es bisher geschehen war, suchte. Nicht mehr um eine Nachbildung handelt es sich heute, um ein

Klischee mit anderen, schlechten, tatsächlich untauglichen Materialien und Farbenwirkungen, sondern um ein Herausholen der wirklich künstlerisch bedeutenden Eigenheiten und Besonderheiten der alten Stile und ihre Umformung zu einem modernen Kunstempfinden. Art begins, where imitation ends, kann man auch hier mit Oskar Wilde sagen. Auch Messel kann der antiken oder spätbarocken Säulen nicht entraten, auch die modernen Möbel verwenden bewußt die fabelhaft mutig geschwungenen Beine der Rokoko-Möbel, auch die moderne Tapete hat vielfach ihre mehrfarbigen breiten Streifen dem Empiregeschmack entnommen — aber es ist die künstlerische Quintessenz des jeweiligen Stiles, die hier herausgeholt wird, das eigentliche Schönheitsmoment desselben soll — und zwar möglichst unverfälscht — in eine neue Kunst- oder Kunstgewerbeform gegossen werden. Es ist ohne weiteres klar, daß im allgemeinen hierbei eine viel stärkere Anlehnung an wirklich originale Stile stattfindet, als es in dem „Lübke"schen Zeitalter der Fall war. Man arbeitet nicht mehr „im Stile", sondern man kopiert gute Vorbilder schlechthin oder man schafft Modernes unter Heranziehung irgendeines schon einmal dagewesenen Stilmotives, das nun aber nicht verschnörkelt oder in Verbindung mit anderen Stilmotiven, sondern in möglichster Reinheit und Geschlossenheit verwandt wird. Man vergleiche einmal die unmöglichen roten Brokate, mit denen man in den 80er Jahren Renaissance-Möbel bezog, Brokate mit einem völlig maschinenmäßigen „Seidenglanz" und zum Teil unmöglichsten Stilübungen in Renaissance, Louis XIV bis XVI in losem Nebeneinander, mit jenen prachtvollen Brokat- und Brokatellimitationen, wie sie, oft kaum von den echten unterscheidbar, bei Bernheimer in München zur Auswahl liegen. Dasselbe gilt für die Spitzenherstellung, die Vorhänge, auch die Teppiche, die ja ganz besonders unter dem 80er Jahresstil zu leiden hatten, und vieles andere. Nun fing man auch in Deutschland an, sich in die alten Stile als Kunstgattung zu vertiefen. Bisher hatte man nur das Sammeln „ganz großer" Antiquitäten, vor allem von Bildern italie-

nischer, holländischer oder spanischer Schulen, Gobelins, alter Bronzen und einiger Bildschnitzmeister betrieben, die dann in den „Neo-Renaissance“-Palästen neben schlecht imitierten Stilmöbeln, modernen Tapeten und Stoffen, orientalischen Kleinigkeiten und (vielfach imitiertem) Porzellan ihr Dasein fristeten. Der Geschmack für originale, auch als Kunstwerk „unbedeutendere“ Möbel und Einrichtungsgegenstände ist in Deutschland erst relativ neu. Die wenigsten Kunstkenner — amtliche oder private — haben hiervon bei uns mehr Ahnung als der kleinste Händler am Quai d'Orsay oder der Rue du Bac. Aber der Geschmack kommt. Das Tempo, in dem sich die Antiquitätengeschäfte im alten Westen Berlins vermehrt haben, beweist es. Freilich wir sind nun einmal noch zum Parvenütum prädestiniert. Auch das „Antike“ ist Mode geworden und es gibt Antiquitäten-Parvenüs en masse. Aber diese Auswüchse verderben keineswegs die erfreuliche Entwicklung.

Auch das Theater hat die „Verinnerlichung“ der Behandlung und Verwendung des Dekorativen ziemlich rasch sich zu eigen gemacht. Freilich blieb es und bleibt es zunächst einigen wenigen Bühnen — vor allem denjenigen Reinhardts — vorbehalten. In besonderer Weise versteht es Ernst Stern, den Feinheiten der Stile gerecht zu werden, es sei erinnert an eine Dekoration eines Clavigo-Aktes, die im Stile des „chinesischen“ Rokoko des 18. Jahrhunderts gehalten ist (man bedenke, daß diese Spielart des Rokoko dem Deutschen im allgemeinen so gut wie fremd ist, während Franzosen und Engländer neben Erzeugnissen aus Porzellan in den Lackmöbeln, Tapisserien, Tapeten und Chintz jener Zeit schon seit langem besonderes Wohlgefallen finden), an einige in ihrer vollendeten Einfachheit stilsicheren Palastdekorationen des „Don Carlos“ und der „Elga“ (ein Turmzimmer mit gewaltigem roten Brokatvorhang, der in seiner Raffung das Winklige des Gemaches verdeckte und gleichzeitig hervorhob, ist mir in besonderer Erinnerung) und viele andere. Vor allem aber: das Neue besteht darin, daß die Stili-



Fritz Kortner

Staatstheater Berlin



sierung der Dekoration nicht mehr durch die oben gekennzeichnete Kopierung ganzer Einrichtungen und Gehäuse, sondern lediglich durch die Hervorhebung bestimmter mit feinem Epocheverständnis erwählter Bruchstücke des Zeitstils geschieht. Eine Kirche wird nicht mehr in ihren sämtlichen Details mit schlecht nachgeschnitzten Kirchenbänken, grellen Butzenscheiben oder Glasmalereien, verschnörkelten Ampeln und langarmigen Wandleuchtern dargestellt, es genügt eine gewölbte Nische, in die etwas mattes „Tageslicht" fällt, mit einem einzigen, jetzt aber wirklich stilechten Gebetstuhl, um einen viel „echteren" Eindruck auszulösen; es genügt eine Wand mit einfacher ungemusterter Tapete und einem gewundenen Kanapee aus Mahagoni mit violettem, ebenfalls ungemustertem Moiréebezuge, einem runden Spiegel darüber, gleichem Tisch und zwei Stühlen, einem von zwei weiten, auf halber Höhe gerafften weißen Mullvorhängen flankierten halbhohen Fenster, um ein Zimmer der 50er oder 60er Jahre zu „markieren" und es sogar schön zu gestalten, während man früher einen halben Möbelwagen von Dingen hierzu gebraucht haben würde, ohne den gleichen Effekt zu erzielen. Wie bezeichnend war die Dekoration in der Reinhardt-Aufführung der „Büchse der Pandora" zweiter Akt! In wenigen Strichen das Charakteristische eines Pariser „Hotels" mit „Salons" herausgeholt: nicht wie früher plumpe Spiegelaufsätze, überladene Möbel etwa in Gold und blaßblau, riesige Krone, Anrichte, Tisch mit Marmorplatte, Ausblick in ein „Palmenhaus", Vertikow usw., sondern zunächst einmal das ganze abgestimmt auf jene kleinen Pariser „Hotels", die modernisiert worden sind und dennoch jene gemütliche, altmodische Art an sich haben, wie das Café de Paris oder das Bœuf à la Mode. Da ist: der großgeblumte Auslegeteppich, der keine Lücke läßt, zwei grüngestrichene Röhren oder Träger, die den Durchbruch einer Wand kennzeichnen können, einer jener runden, schrecklich veralteten viersitzigen Fauteuils in der Mitte, vermutlich ein übriggebliebenes Requisit aus den 60er Jahren, alles

aber in eleganter türkisblaugrüner Farbe. Wenig — aber charakteristisch. In der Tat ein großer Brokatvorhang mit ein oder zwei schöngeformten Rokoko-Sesseln und einem jener unendlich graziös geschnitzten vergoldeten Holzspiegel wird immer genügen, ein ganzes Rokoko-Gemach zeitgemäß zu illustrieren. Eine Parallele sei gestattet. Aus Paris und London, aus der Rue de la Paix und Bond Street wissen wir, daß die auserlesensten Firmen ihre Fenster nur mit ganz wenigen Stücken dekorieren. Ein ausgesuchter Silberfuchs — der pick of the season — eine besonders gewählte Balltoilette genügt den Fenstern der Kenner. Man überläßt es den Warenhäusern, jeden Meter Raum und Glasscheibe mit Sehenswürdigkeiten zu spicken — für die Mittelklasse. Bei den ersten Firmen illustriert die Andeutung alles. Der Theatermaler sollte ähnlich empfinden.

Dieser „Pars-pro-toto"-Stil der Bühnendekoration wäre aber wohl undenkbar gewesen, wenn ihm nicht — ganz besonders in der modernen Dekoration — das Absterben des sozialen Realismus auf der Bühne zugute gekommen wäre. Denn dieser hatte die Dekoration schlechthin der „Tendenz" des Dramas untergeordnet, welche auf eine Wiedergabe des sozialen Lebens hinausging, während nunmehr die Dekoration neben dem angewandten, einen Selbstzweck erhielt: die künstlerische Wirkung. Ein spießbürgerliches Bühnenzimmer braucht nicht unästhetisch, nicht der künstlerischen Gestaltungsgabe bar zu sein, ebensowenig wie untergeordnete Personen des sozialen Lebens, selbst in Zeiten des stärksten Realismus nicht, ein falsches Deutsch zu sprechen brauchen. In dem Augenblicke, wo man den Bühnenzeichner davon entbindet, zu „photographieren", wird die Bahn für seine höchste Aufgabe frei, selbst das in der Wirklichkeit Häßliche künstlerisch umzuwerten und umzuformen. Schmutz in ärmlichen Behausungen kann, so verstanden, auf der Bühne malerisch wirken, ein einfaches bürgerliches Zimmer braucht nicht dadurch verunstaltet zu werden, daß man ihm geschmacklose Möbel, eine häßliche Wanduhr,

ordinäre Tapeten gibt und neben Konsolen, Spiegeln, Familienphotos die berüchtigten „Der Morgen“ und „Der Abend“ an die Wände hängt. Der nämliche „Effekt“, freilich in künstlerischer Art, kann durch ein Betonen des Schlichten, Einfachen gegeben werden. Das Zimmer wirkt dann eben „einfach“, weil es einfach an Gegenständen ist, aber diese Gegenstände selbst brauchen nicht des ästhetischen Reizes zu entbehren, und der Zweck des Dichters wird hierbei nicht minder erreicht. Es gilt also für den Bühnenzeichner nunmehr wieder dasselbe wie für jeden Künstler: aus allem die Gestalt und Linie des Künstlerischen herauslösen und wiederzugeben. Ein „Amerikaner“-Ofen, gewiß das fabrikmäßigste „Möbel“ der Neuzeit, kann mit langem Ofenrohr eine Silhouette von verblüffend malerischer Art werden.

Mit den hier aufgezeigten Veränderungen oder besser gesagt Veränderungsmöglichkeiten wird die Theaterdekoration zum ersten Male seit langer Zeit eine erzieherische Potenz. Einmal ganz allgemein: die Bühnendekoration wird zum Kunstwerk, zum Bilde. Zweitens im besonderen: die Bühnendekoration wird zum künstlerischen Veranschaulicher der Stilarten und zwar der alten und eventuell der neuen. Die kulturelle Bedeutung der Theaterdekoration als Kunstgattung bedarf hier keiner weiteren Erläuterung. Aber die besondere Aufgabe, die der Theaterdekoration erwachsen ist, macht einige Worte nötig.

Die Bühne kann in weitestem Maße der Verbesserung des Stil-Geschmackes nutzbar gemacht werden, nachdem einmal eine Umwertung in der Verwendung der Stilarten auf der Bühne stattgefunden hat. Man fürchte nicht, daß hierdurch das Theater leide, etwa weil auf „Nebensächliches“ zu viel „Gewicht“ gelegt werde. Man werfe solche spießbürgerlichen Vorurteile beiseite. Das Theater leidet hierdurch ebensowenig wie etwa der Leser eines guten Buches durch „Drugulin“-Typen oder Marokko-Einband abgelenkt wird. Aber die bisher höchst belanglose Theaterdekoration wird zum Geschmacks- und Stilerzieher erhoben. Sie macht ihr „Selbstbestimmungsrecht“ geltend,

sie erhebt sich vom technischen Beiwerk zum eigenen Zweckgedanken. Grade ein solcher anschaulicher Erzieher fehlte. Unendlich viel plastischer, überzeugender wirkt das Bühnenbild einer künstlerischen Innendekoration als die Propaganda durch Bücher, Zeitschriften oder Vorträge. Das Streben, die mittleren und unteren Klassen zu einem einfachen, künstlerischen Innenstil zu erziehen — wie es bekanntlich Wichert und andere in Volksmuseen, Volksakademien usw. zu verwirklichen trachten — kann auf keine bessere Art unterstützt werden als durch die stilechte, künstlerisch hochwertige, jedem Klischee-Kitsch abholde moderne Bühnendekoration. Der Sinn für die Schönheit des Einfachen, Gradlinigen, die Vertiefung in das Wesen jeden Stildetails, die Harmonisierung der Farben und Beleuchtungseffekte kann hier lebendig gemacht werden, ohne den nicht immer — vom Standpunkte des Künstlers — erfreulichen Beigeschmack der sozialpädagogischen Aufdringlichkeit zu hinterlassen. Das Beispiel, die Anschauung soll wirken. Die Bühne wird zu der kulturerzieherischen Bedeutung des öffentlichen Gebäudes der Antike erhoben.

Eine neue Richtung der Theaterdekoration ist damit nicht nur vom Standpunkt des Zeichners, sondern auch vom soziologischen Gesichtspunkte aus im Werden. Wenn sie sich verbreitern soll, so gilt es, die neuen Errungenschaften auch in die Provinz und in das Ausland zu tragen, das zum großen Teil noch nichts hiervon ahnt (vielleicht auch wegen des dort minder scharf ausgeprägten 80er Jahre-Stils weniger die Schwäche der alten Dekoration empfand). Es gilt die Möbelindustrie, das Einrichtungsgewerbe, das Kunstgewerbe, auch den Antiquitätenhandel in jene Richtung und ihre Zwecke einzubeziehen. Sie können und müssen von dem Bühnenzeichner lernen und sie können ihn praktisch durch Mitarbeit, Zurverfügungstellung von Materialien, von rein stofflichen, aber auch von schon künstlerisch wertvollen, fertigen Dingen auf das wesentlichste unterstützen. Auch hier steht das junge Deutschland noch vor großen Möglichkeiten.

Figurinen

Von

Rudolf Frank

Ein spaßiges Wort, ein spielerisches: Figurinen = Figürchen. Unbeschwert, problemfrei, galant, Abkunft sichtlich Rokoko, corps de ballet, kleine Residenz, großer Cercle. Wespentaillen, Decolleté, Rüschen, rosa Miederleibchen, wohlgeformtes Stand- und Spielbein, Parkett, Menuett, Arie, Applaus bilden ein heiteres Konglomerat von Assoziationen. Wohlgefällig mustert prinzliche oder königliche Hoheit das Blatt, auf dem für nächste Galavorstellung im Hoftheater oder Liebhaberaufführung im Gartensaal kolorierte Vorschläge für kostümlichen Aufwand vom Hofmaler oder Garderobenchef, manchmal auch von einem dilletierenden Hofherrn schmackhaft unterbreitet sind. Aufs Originale war nicht viel Gewicht gelegt. In artiger Haltung standen da die verführerischen Damen der Oper, des Schauspiels, des Balletts, frei nach Watteau, Fragonard, Pesne, für ganz intimes Schauspiel wohl gar nach Rubens oder der sogenannten Antike gekleidet oder entkleidet da. Spätere Zeiten, die bereits die Worte „historisch", „charakteristisch", „Genre" im Munde führten, nahmen sich Piloty, Overbeck, Makart, Menzel, Knaus, Gabriel Max und Hubert Herkomer zum Muster. Man huldigte dem Meister, indem man ihn arglos bestahl, arglos; denn man dachte ja nicht an Kunstübung, man huldigte einem Gesellschaftsspiel, sah in der dickbändigen Kostümkunde des alten Hottenroth die piazza universale für alle auftauchenden Fragen und Zweifel oder hielt sich an das vergleichslose Trachtenwerk Racinets,

aus dem noch Generationen von Kostümzeichnern Inspirationen beziehen werden.

Ein spaßiges Wort! Doppelt spaßig, daß man es vor einem Vierteljahrhundert wieder hervorgesucht hat zur Bezeichnung einer höchst problematischen Angelegenheit der verwirrenden und leidenschaftlichen Kunst Theater. Die alten, traulich harmlosen Assoziationen sind weggewischt, das Wort Figurine dehnt sich, atmet Arbeit, geistiges Ringen, seine Verkleinerungspartikel entschwindet dem Bewußtsein, es gewinnt Horizonte, wird mit einem Mal zum Angelpunkt der auseinanderstrebenden Bühnenkünste, zum Schnittpunkt und Kampfplatz zwischen äußerer Raumgestaltung und seelischer Formung, zwischen Dichtung und „Ausstattung", Darstellung und Architektur, Geste und Farbe, Geist und Linie: Mime und Maler.

Der Bühnenmaler, der bei der architektonischen und malerischen Gestaltung der Bühnenbilder dem Theaterspiel mit Hilfe des Dichters, des Regisseurs immer noch recht gut von außen her beizukommen vermochte, sah sich nun, da er an die Schaffung des Kostüms, d. h. an die Stilisierung der realsten aller Dinge: des menschlichen Körpers ging, mit einem Schlage dem innersten Wesen des Theaters nah, fand sich dem schauspielerischen Willen als einer gestaltenden, formenden Macht eigenen Geblüts gegenüber, fühlte das Herz der Bühne. Das war die Probe aufs Exempel: Ob seine Bühnenbilder mehr waren als schöne Augenweiden, ob sie innerlich und äußerlich eins wurden mit dem Menschen der Bühne, mit dem Geist des Gesamtwerks. Jetzt, da er es nicht mehr nur mit dem tausendfältig ausdeutbaren, angenehm anregenden dichterischen Substrat des Dramas zu tun hatte, sondern mit einem Einzelnen, der selbst bereits in scharf bestimmtem Verhältnis zur Dichtung, zur Welt stand, jetzt mußte er zeigen, ob er Künstler war oder Dekorateur, Geschmäckler oder Schöpfer. Er, der vorher in den Dekorationen nur den Streitplatz schuf, auf dem der Kampf der Seelen tobte, oder den neutralen Hintergrund für plastische Gestaltung,

er mußte jetzt selbst eintreten in die Arena, die Neutralität aufgeben, mußte im Innern selbst ein Stück Schauspieler und Spielleiter werden, durfte sich nicht mehr damit begnügen, dem Gladiator nur eben den Kranz auf die Stirn zu drücken, sondern mußte ihm mit seiner Figurine die Augen öffnen über das Wesen dessen, was er in seiner Rolle zu sichtbarer Schau zu bringen habe.

Denn der Künstler der Figurine ist heute mehr als eben bloß ein „Chef des Ausstattungswesens" (wie er sich in Theateradreßbüchern noch gerne nennt), mehr als ein Häuptling der Obergarderobieren, ist ein Mitschaffer am Werk, Führer, der — erfüllt von der Idee der Dichtung, im Einklang mit dem tönenden Gesamtbild — mit den Spielern im Rhythmus des vollendeten Theaterabends tanzt, ihre Möglichkeiten vorfühlend sie zwingt und beschwingt und ihre Geste und Maske der großen Mannigfaltigkeit harmonisch einpaßt.

Solches war, wie schon gesagt, nicht immer so. Ist auch heute noch selten. Wo es erreicht ist, bedeutet es Vollendung.

Wenn man alte (und noch manche gar nicht so alte) Figurinen betrachtet, muß man an Probiergestelle denken oder bestenfalls an Mannequins, die seelenlos äußeren Behang kraft fremden ästhetischen oder gelehrten Willens zur Schau stellen. Der Darsteller weiß damit nichts anzufangen, es sei denn, er gestalte sich das Kostüm nach eignem Wesen neu und anders, selbst auf die Gefahr hin, das szenische Bild dadurch zur Dekoration herabzuwürdigen.

So muten uns die einst vielgerühmten Kostümbilder des Grafen Brühl heute an wie verkleidete Nußknacker, und selbst die Entwürfe des ausgezeichneten Pilotyschülers Georg II. von Meiningen tun uns bei aller bewundernswürdigen Akribie einen beunruhigenden Mangel an Seele kund, der aus den Figurinen hervorwachsend eine ganze Epoche überzog. Da war alles technisch fabelhaft gelöst, historisch unanfechtbar, geniales Detail, trefflich komponiertes Total — doch der Bezug auf den einzelnen

Darsteller wie auf die einmalige Dichtung blieb äußerlich. Nach toten Schönheitsnormen schritt der Meininger dahin und trug die Toga so, wie sie ihm der greise, traditionsgetreue Garderober tränenden Auges in siebzehn regelmäßigen Falten auf die Schulter geheftet hatte. Der Körper baute sich den Geist. Die aus keiner tieferen Seelenregung gefärbte, aus ästhetisch-historischem Ideal heraus poussierte Maskierung duldete letzten Endes keine andere als breit ins Leere rollende oder genrehaftes Detail hinpinselnde Bühnenkunst, duldete faktisch weder Kainz noch Bassermann, noch die Thimig, während sie Barnay-Bartels- und Nespertypen hegte und pflegte. Wie Münchhausens hirschlederne Reithosen stand das Meininger Kostüm auf eigenen Beinen fest. Ein privates Schönheitsideal klassizistischer Herkunft, von mancherlei Wunderlichkeiten umwuchert, entschied über Schauspieler und Schauspiel. Der Mensch auf der Bühne erstarrte durch die Figurine zur Figur.

Als Max Reinhardt schon längst die Rollenbesetzung als Kunst entdeckt hatte und zugleich mit der schöpferischen Besetzungskunst die Individualisierung des Kostüms im Rahmen der Gesamtinszenierung übte, blieb, von wenigen rühmlichen Ausnahmen abgesehen, jene höfisch-indifferente Tradition noch immer obenauf, regierte, bis Revolution und Jeßner kamen, an allen Bühnen der preußischen Krone. Richard Vallentin und Max Reinhardt fügten ihren Inszenierungen zuerst die schöpferische Arbeit kongenialer Maler ein. Mit deren Wirken, das durch die Namen Slevogt, Orlik, Munch, Roller, E. R. Weiß, Stern gekennzeichnet ist, erfolgte die Geburt der modernen Figurine im Geiste neuer Erfassung dramatischer und schauspielerischer Inhalte. Da stand auf einem Blatt der Faust Goethes und war zugleich der Faust Moissis und Rollers und Reinhardts, auf einem andern war die süße Schmerzensgestalt der Sorma ganz eingegangen in Ibsens Frau Alving und gesehen durch die transparenten Temperamente Munchs und Reinhardts, wieder ein Blatt, da hatte Emil Orlik aus Reinhardts Schauspielern Pagay,

Waßmann und Schildkraut eine Wintermärchengruppe Shakespeareschen Geblüts gebildet: eine fast mystische Verschmelzung der Geister und Leiber war in der Figurine erfolgt.

Das Problem schien gelöst, Schulen schienen — unsichtbar — gegründet, die an dem Begonnenen weiterbauten, Anregungen begierig aufgriffen (die des russischen Balletts sei vor allem erwähnt) und mit der großen, alle Künste ergreifenden Wandlung Schritt zu halten suchten. Die Namen Gade, Gliese, Neppach, Starke, Sievert, Pasetti, Klossowsky, Erkens, Reigbert, Pinner, Pritzel, Pilartz, Guderian, Pirchan, Klein, Delavilla, Bamberger stehen hier als Zeugen zweier auf die Spanne weniger Jahre, ja auf ein und dieselbe Zeit zusammengedrängter Generationen.

Das Problem schien gelöst, während neue Fragen auftauchten, neue Widersprüche klafften. Erster und hauptsächlichster: Figurine auf dem Blatt und Mime auf den Brettern wiesen — war auch der Mime figurinenmäßig bekleidet — doch nur eine entfernte Familienähnlichkeit auf. Weinend konstatierte der künstlerische Beirat, wie viel, wie wenig von seiner schönen Absicht bei der Première herauskam. Stets schien der Schauspieler auf der Flucht vor der Figurine. Die sich zum faktischen Kostüm verhielt wie Theorie zur Praxis oder günstigerenfalls wie das Ideal zur Wirklichkeit.

Vielleicht liegt hierin die Tragik des Figurinenformers. Denn, so wenig zwei Menschen sich völlig gleichen, so wenig das malerische Ebenbild dem schauspielerischen. Schrieb nicht schon Lessing über den Unterschied der bildenden und redenden Künste und gegen den Unsinn des „ut pictura poesis"?!

Dennoch waren die letzten Jahre, Fortentwicklungsjahre der Figurine, von diesem Dogma „ut pictura poesis" beherrscht. Der Figurinenzeichner, zwischen Bühnenbild und Bühnenversuch gestellt, umwarb den Menschen, sprang ihn an, rang mit ihm in all der Leidenschaftlichkeit, die der bewegten Epoche des Expressionismus eigen war.

Seine Figurine sollte nicht mehr mystisches Kompromiß sein, sondern die Körper und Gesichter der Darsteller seiner eigenen lodernden Gestaltung Material werden, gleichwie Seide, Wolle, Karton, Watton, Papier, Litze, Schnürung, Larve. Die Figurine ward Tyrann; zwang über die äußere Erscheinungsform hinaus die Haltung und Geste des Darstellers, entriß ihn der Realität und Historie ganz, stellte ihn ins Zeitlose einer neuen, tänzerischen Musikalität, steckte ihn ins gliederpuppenhafte Archipenkoscher Gebilde oder ins Übermenschliche hymnischer Idee. Die übliche Theaterschminkerei, die im wesentlichen auf die Porträtmalerei der siebziger Jahre zurückging, mußte weg. In Anproben, Garderoben, Bühnenproben, mit Palette, Schminkkasten, Crayon, Mastix, Kitt, Larven, Draht kämpfte der Figurinenkünstler für seine Idee, die Figurine. Und wieder erstarrte der Mensch auf der Bühne durch die Figurine zur Figur.

Doch es gab Phasen in diesem Kampf, wo durch das Medium des Darstellers die reine Wirklichkeit den Maler der Bühne jubelnd überwältigte, daß er die Knie beugte vor der menschlichen Gestalt, die durch alle Hülsen immer wieder sieghaft hervorbrach. Dann huldigte er der unverhüllten, unstilisierten, nur noch von der Leidenschaft gezeugten Bewegung der Glieder und Mienen, gab des Spielers offenes Antlitz, in dem alle Erregungen der Welt zitterten und zuckten, allein dem malenden und zeichnenden Licht der Scheinwerfer preis und zeigte die hager aufgereckten Körper nackt, so nackt, wie es keine Zeit vordem auf offener Bühne gewagt hatte. In diesen Phasen des Kampfes opferte er dem menschlichen Ausdruck alles. Der Expressionismus des Bühnenmalers beugte sich vor dem Expressionismus schauspielerischer Naturen und gab ihnen aus Verstehen die eigene, eigenwillige Persönlichkeit hin, mit ihr das Eigenleben des Bühnenbilds, das in jener Kampfphase zum Hintergrund verblaßte, glatte Wand wurde, vor der als einziges der Betrachtung würdige Objekt der bewegte, klingende Körper des Menschen stand und tanzte.

Ein nie entschiedener, doch fruchtbarer Kampf. Ein wogendes Hinauf, Hinab von Selbstvergötterung zur Selbstverleugnung.

Nie sollte sich die Figurine als Selbstzweck behaupten, als Ziel der Gestaltung, als Despot. Und wird es doch immer wieder versuchen, zumal in Zeiten, da neue Lebensströme berauschend und verwirrend die Künste des Theaters durchfluten.

Und wird am Ende immer wieder erkennen müssen, daß sie auch in diesen Momenten des Aufschwungs nichts anderes war als Anlaß, Basis, Grundriß, Taktstock, Wegweiser, gleichwie das Regiebuch des Regisseurs: nur Samenkorn für naturhaft wachsende Werke.

Schauspiel mit Musik

Von

Oscar Bie

Wagner hatte Oper und Drama vereinigen wollen zu einer höheren Gattung des Musikdramas, welches Wort er wiederum nicht leiden konnte, weil alle schöne Theorie der Versöhnung in der leidenschaftlichen Praxis doch schließlich zugunsten der Musik sprach, die das Schauspiel überflutete. Wir können heute diese Versöhnlichkeit nicht mehr mitmachen. Wir erkennen den Riß zwischen Musik und Schauspiel und sehen die mannigfachen Versuche, sie zusammenzubringen, von anderem Gesichtswinkel an. Jedenfalls, soweit wir nicht Schöpfer sind, und unter ähnlichem Zwange stehen wie Wagner. Denn wir haben inzwischen einiges erlebt, und wir möchten uns befreien. Die Nachzügler in allen Ehren.

Feindlich sind Musik und Schauspiel. Immer will das eine Element herrschen, und dann wird das andere dekorativ. Ist es Oper, so muß sich der Text bequemen. Ist es Schauspiel, so muß die Musik dienen. Die gleichwertige Vereinigung von beiden, mit gleich starker Wirkung, scheint ausgeschlossen. Und doch ist das Wort Feindschaft für dieses Verhältnis viel zu primitiv. Denn diese beiden Musen haben eine merkwürdige Sehnsucht nacheinander, obwohl sie doch wissen müssen, daß sie sich schwer vertragen werden. Woher kommt diese Sehnsucht? Selten aus Überfluß und aus Reichtum, sondern meistens aus einer Art Schwäche oder Unbildung. Es gibt Opern, die weit über die Verpflichtung ihrer Musik

hinaus sich in höhere Gefilde der Literatur sehnen, die gar nicht sehr fruchtbar für sie sind, und es gibt ebenso Dramen, die sich gern mit Musik umgeben, in Zwischenspielen oder Melodramen, als ob sie dadurch etwas Besseres würden. So stehen die Dinge. Und nun kommt die Auseinandersetzung.

Die Auseinandersetzung ist ein Problem, das man am besten löst, wenn man es gar nicht beachtet. Solches tut das alte Singspiel und bis in unsere Zeit hinein die Posse mit Gesang und Tanz, wo ein Potpourri dramatischer und musikalischer Möglichkeiten sich willkürlich zusammensetzt und durch den ironischen Ton des ganzen Stückes alle Paradoxien von vornherein erledigt sind. Es war der Ruhm der alten Buffooper, es war die einzige Lösung der gemischten Bühnengattungen, aber es schlummerten Schicksale darin.

Der Kampf dramatischer und musikalischer Elemente wendet sich nach innen. Nicht mehr ist es irgend eine Zusammensetzung gesprochener und gesungener Szenen, die dem Problem genügt, sondern es ist die Reaktion eines künstlerischen Menschen überhaupt auf die rein dramatische oder musikalische Form. Hier steht der Fall, daß ganze Dramen, die als Schauspiele geschrieben wurden, fast unverändert in Musik gesetzt werden. Bei Pelleas und Melisande von Maeterlinck und Debussy ist der lyrische Gleichton nicht nur gegeben, sondern auch so durchgeführt, daß nicht der geringste Überschuß der Musik über das Wort und umgekehrt stattfindet. Ein einziger Fall, der sich nie wiederholen wird. Vergleichen wir Salome und Elektra von Strauß, so sind schon Gewaltsamkeiten der Musik gegen das Wort, sehr schöne Gewaltsamkeiten, zu bemerken. Lyrische Partien, wie sie die Musik gegen den Schluß aller Dramen liebt, blühen aus dem trocknen Reich des Textes. Alle diese Fälle erzähle ich nicht als bunte Beispiele, sondern als Charaktere von Erlebnissen großer Künstlerseelen, die in dem Streit zwischen Wort und Ton ihre Balance suchen. Der Sieg der Musik schreitet fort. Was aus der Literatur harmlos

gezogen wird, unterwirft sich ihrem strengen Gesetz, je reiner der Musiker spricht. Vergas Cavalleria war viel stärker, ehe es unter Mascagnis Feder kam. Verdi vertonte Shakespeare, der ewige Dichter dient einer noch viel impulsiveren Musik. Ja der Text wird verflacht, veropert, unbarmherzig veräußerlicht, aber dann lacht die Musik und freut sich ihrer Kräfte. Das ist die Erlebnisskala zwischen Text als Schauspiel und Musik als Drama.

Bisweilen dichten Musiker und musizieren Dichter. Nun tritt der ganze Konflikt von Schauspiel und Oper in einer einzigen Seele, in einem einzigen Material blutend hervor. Man schreibt nicht Noten über fremde Literatur, sondern eigene Literatur, versucht sie aus dem Geiste der Musik zu gebären. Jetzt erkennen wir, daß Wagner ein Konfliktfall unter vielen war und einer der schwersten und fruchtbarsten. Je heftiger die Leidenschaft von beiden Seiten der Künste aus brennt, desto intensiver gerät das Werk. Wagners Musik überwand zuletzt alle Gefahren, die bei seinem Temperament hätten katastrophal werden können. Beobachten wir, wie Pfitzner solche Gefahren nicht so siegreich überwindet. Dichtende Musiker leiden am Material, in das sie sich leicht verlieren. Es gibt solche Entgleisungen auch bei Wagner. Bei Schreker verlieren sie sich auffallend. Bei Pfitzner ist der ganze zweite Akt Palestrina das typische Beispiel für den Untergang der Musik im Texte. Der Musiker mußte das Wesen Palestrinas durch drei Akte festhalten und so gestalten, daß das Getriebe der äußeren Welt ständiger Kontrapunkt bleibt. Statt dessen bildet er aus diesem Kontrast den zweiten Akt, wie eine selbständige Oper, indem er Dichter bleibt, sich im Gedichteten verliert und den Zwang seiner eigentlichen Kunst vergißt. Kann man je sagen, daß Oper auf Schauspiel bildnerisch gewirkt habe? Könnte man es sagen, wenn schon Künstler, in denen Oper und Dichtkunst vereinigt liegt, solchen Hemmungen ausgesetzt sind? Nein, es gibt nur gewisse allgemein musikalische Einflüsse auf das Drama, die sich in abstrakteren Gegenden der Literatur immer wiederholen. So ist der zweite

Teil Faust, so sind einige moderne symbolisierende Dichtungen von Unruh oder von Goering, die irgendwie musikalisch empfunden, sich auch gern durch Musik stützen lassen. Es gibt ein Drama, das nur aus Musik geboren wurde — aber eben diesen Tristan schrieb ein Musiker. Wenn heut ein Dichter wie Rolf Lauckner in seiner Variation der Ariadnesage, die er die „Frau im Stein" nennt, versucht, den modernen stilharten wesentlichen einfachen Operntext zu schaffen, so wird er nie einen großen Musiker finden, weil er nur eine Aufgabe gestellt hat, aber die großen Künstler nicht Aufgaben erfüllen, sondern Notwendigkeiten.

Ich möchte das Thema, das ich mir gestellt habe, gern vertiefen. Ich will die Auseinandersetzung von Musik und Schauspiel als einen Schicksalslauf künstlerischer Empfindungen begreifen, als einen Konfliktsfall von Temperaments wegen. Es ist heiter, in der Welt zu sehen, wie man sich über diesen schweren Streit auf der Bühne äußerlich oft mit Grazie und Wohlgefallen hinweggesetzt hat. Man spannt die beiden Pferdchen zusammen und läßt sie laufen, so gut es geht. Was im Singspiel eine weise Gattung war, wird jetzt Amüsement und Dekoration. Aber um Gottes willen, was sage ich da? Beethoven schrieb die Musik zum Egmont. Zwei Genies scheinen sich zu treffen. Treffen sie sich wirklich? In Beethoven stieg kein Goethe auf, in Goethe kein Beethoven. Umwege sind es, auf denen sie sich zu begegnen scheinen. Ganz hinten am Horizont einer jugendlichen Freiheit reichen sie sich die Hand. Man sieht es kaum. Und man führt sie kaum zusammen auf.

Ich notiere die Fälle. Wiener Zwischenaktsmusik. Man liebt es zwischen den Akten eines Schauspieles irgend etwas sich vormusizieren zu lassen, was gar keinen Zusammenhang hat. Musik macht Stimmung, Musik ist das Zeichen geselligen Beisammenseins. Besser schon das Melodram, wenn es auch im Grunde nicht sehr schöpferisch wurde. Wenigstens läuft eine illustrative Musik unter dem gesprochenen Wort, und was nicht ineinander

geht, geht nebeneinander. Die Wirkung ist durchaus rührend. In der Epoche der Rührungsopern liebte man das Melodram über alles. Ein Rest ist im Fidelio hängen geblieben. Ich bin gewissenhaft, habe diese beiden Fälle äußerer Vereinigung registriert.

Wie wenig ist über Schauspiele mit Musik zu sagen. Sie kämpfen nicht und daher geschieht nichts. Wie viele haben die Musik zum Faust gemacht. Nicht von einem einzigen ist sie als ständige Begleiterin geblieben. Da hatte es Grieg mit dem Peer Gynt besser. Was ist darüber zu sagen? Es ist so, und so ist es.

Das Interesse beginnt sich schon zu beleben, wenn die Musik gefräßiger wird, was durchaus ihrer Natur entspricht. Als Begleitmusik, zwischen oder unter den Szenen, wird sie den Schauspielen immer wieder zugesellt. Aber sie bleibt oft nicht gehorsam. Sie denkt, daß sie wichtiger ist, als es ihr zukommt, und macht sich breit und groß. Wieviele moderne Musiken zu berühmten Schauspielen von berühmten Komponisten gibt es, die mit einem ungeheuren Orchester arbeiten. Ästhetisch und praktisch ist das gänzlich verfehlt. Es drückt ebenso auf das Drama wie auf die Ökonomie. Nein, solche Musik muß zart und fein sein und sich ihrer dekorativen Aufgabe bewußt bleiben. Als Reinhardt damals seine großen Shakespeare-Inszenierungen machte, und Humperdinck und Blech die Begleitmusik anvertraute, da war es schon ganz gut. Heut versteht man, daß Kammermusik der beste Begleiter ist. Reznicek hat ein unbedingtes Geschick darin. Strindbergs Traumspiel und jetzt auch die Hoffmaniade, die sich „Kreißlers wunderliche Geschichten" nennt, hat er mit Geschmack auf kleinem Orchester durchmalt. Mit Soloviolinen, mit ein paar Harfenakkorden, es genügt vollkommen, und oft macht man es nun schon so. Ein hübscher Fall: bei Bergers Genofeva werden zwischen den Bildern mittelalterliche Melodien gegeigt, geblasen, gesungen. Alles gut, was nicht zu stolz ist. Denn wird es erst stolz und wird es bedeutend, so wird es herrschsüchtig und zersetzt die Idylle der beiden Künste.

Die ganze Zeit über denke ich schon an Ariadne von Hofmannsthal und Strauß. Da hat es sich gezeigt. Da kamen zwei zusammen, von denen nicht der eine schon verstorben war, oder fremd, oder unbekannt, sondern sie hetzten sich gegenseitig. Der Musiker sehnte sich nach dem Niveau des Dichters, und der Dichter nach dem Leben der Musik. Der Dichter arbeitet Molières Stück vom Parvenü ins Moderne um, indem er dem Musiker einige Begleitungen und die Komposition einer vorgeführten kleinen Oper überläßt. Der Musiker stürzt sich in seine Mission und weitet den Umfang und die Kraft seiner Beiträge so aus, daß sie den Dichter beengen. Der Dichter zieht sich zurück, die Oper verlängert sich, und beide machen sich wieder selbständig. Der Dichter arbeitet sich wieder zu Molière zurück, der Komponist probiert in seine Zukunft hinein. Die Begleitmusik wird in das Schauspiel gerettet, das Schauspiel verschwindet, die Musik triumphiert in den Konzerten weiter. Was hier vor sich gegangen ist, ist mehr als ein bißchen Bühnengeschichte, ist die Austragung eines tiefen Konfliktes zwischen Musik und Schauspiel, an einem so belebten und entzückenden Muster, daß man der Musik ihren Ruhm wohl wird gönnen dürfen.

Das Resultat ist dieses. Musik und Schauspiel sind im Streit. Aber sehr fruchtbar ist er nie geworden. Fruchtbar werden solche Konflikte nur, wenn sie innerhalb einer begrenzten Landschaft der Kunst gewittern und den Boden düngen. Das sind seltene Zufälle des Temperaments. Wenn sich beide Gattungen nur äußerlich aneinander reiben, so ändert sich im Grunde gar nichts, als daß aus dem einfachen Vergnügen ein doppeltes wird, wenn man dies Vergnügen nennen kann.

Der Tanz im Theater

Von

Fred Hildenbrandt

Weil wir damit einverstanden sind, Schauspieler niederen Grades als pensionsberechtigte Beamte zu erleiden, wie Logenschließer und Bühnenarbeiter, so darf uns auch der Zustand des zeitgenössischen obligatorischen Balletts nicht erschüttern.

Weil wir damit einverstanden sind, daß die Kunst Tarif wurde und Mindesteinkommen, müssen wir den sozialen Akzent setzen über den Könner und über den Nichtskönner, also auch über die Damen des Balletts, die allerorten zunehmen an Alter, Tugend und Lohnstufe, wie die Scheuer- und Abortweiblein, so in städtischen Diensten ergraut sind.

Von außen her ist also der Wille zum Kunstwerk des Theatertanzes versperrt durch gewerkschaftliche Engelmacher, die lieber organisierte Großmütter, als tanzende Enkel auf der Bühne sehen wollen.

Gleichwohl wallfahrte von innen her ein Rudel barfüßiger Backfische und entschlossener Turnerinnen auf dem Umweg über den Konzertsaal zum Theater. Aber den Takt zu schlagen zu Beethoven mit Armen, Bauch und Beinen, war schließlich zu wenig für Schnürboden, Orchester und zwölfhundert Plätze und war erstens keine Kunst.

Die Berufenen jedoch, die mit der einsameren, also größeren Kraft der Tanzseele dem Theater zur Verfügung standen, hatten sich, als der Tag anbrach, müde gedreht im Repertoire einiger Winter auf allzukleinen Podiums.



Nini Willenz

Hessisches Landestheater, Darmstadt



So wurde der Bühnentanz, umzingelt von Betriebsräten, albernen Mädchen und erschlafften Tänzerinnen, wieder zurückgeschickt zu seßhaften Ballettmeisterinnen und springsüchtigen Ballettmeistern. Die Breschen, die für den Tanz geschlagen worden waren von Dalcroze in Hellerau, von Rohden-Langgaard in Loheland, von Laban in Zürich, von Bode in München, waren nicht umsonst geschlagen, aber der Angriff, anstatt das Ballett in die Kulissen zu werfen, zerflatterte in zurückhaltende Unternehmungen pädagogischer Art einzelner Lehrerinnen und hatte zunächst nichts zur Folge, als Allerleimädchen, die sich durch die Bresche hindurch an die Litfaßsäulen warfen.

Das Ballett aber verteidigte in Gemütlichkeit mit flatternden Kontrakten, einflußreichen Großkaufleuten und dauerhaften Gesäßen die Position. Es lebe die Pawlowna, war das Feldgeschrei und sie meinten damit, daß der Spitzentanz, Pirouette und derlei Tanzgekröse es war, sei und bleibe. So gewiß aber die Pawlowna, und nicht nur im Spitzentanz, eine von den Ewigen im Tanze ist, so gewiß gehören jene stupiden Beinchen in der deutschen Landschaft, die mit Zickel-Zackel unsere Opern durchlöchern, hinausgefegt.

Die Pawlowna ist Tanz. Nicht weniger.

Das Ballettmädchen ist Beine. Nicht mehr.

Es ist also, will man für die Kunst sorgen und nicht für altertümliche Großkaufleute, von einiger Wichtigkeit, das derzeitige Ballett auszurotten mit Kind und Kindeskindern. Es ist anzustreben, daß die Tanzeinlagen der Opern von Tänzerinnen bevölkert werden, die nicht mit einem Triller der Beine, ob die Musik will oder nicht, Schluß machen, sondern die den süßen Lauf einer Geige noch in den tausend Glimmerspitzen ihrer flatternden Haare auffangen und in den Raum werfen. Es ist, versucht man solches, keineswegs eine modische Neuerung, die wieder verschwinden und erlöschen wird, sondern es ist nur die Revision eines von seinem Beginn an irrtümlich gepflegten und konservierten Tanzkapitels: des Ballett-

tanzes. Dabei wäre es ebenso irrtümlich, diese Revision zu übertreiben in intellektuelle Gymnastik.

Es wären also Intendanten und Direktoren aufzumuntern, der Betriebsräte wegen zwar die derzeitigen Meister und Meisterinnen in ihrem Amte zu belassen und ihnen gleichaltrige Elevinnen zum harmlosen und spaßhaften Unterricht weiter auszuliefern, aber diesen Greuel zunächst mit einer wahrhaften Tänzerin zu infizieren. Und dieser seien die Kindlein anvertraut und jene Älteren, die nicht aus Konjunktur, sondern aus Tanzfreudigkeit den neuen Wind nicht nur in den Beinen, sondern auch im ganzen, ganzen, ganzen Leibe und in der ganzen Seele spüren. Und den Kindlein und den Großen muß das Geheimnis des Tanzes zuerst aufgehen und dann das Geheimnis der Technik, muß zuerst erwachen der Rhythmus und dann die rhythmische Bewegung, muß zuerst klar werden die Musik und dann die Musikalität ihrer Glieder, muß wiederum zuerst aufgehen das Wunder des tänzerischen Raumes und dann die Belanglosigkeit der Musik.

Es würde für jenen Intendanten, der den Mut und das Geld aufbringt, hierin zu beginnen, sinnlos sein, die moderne Tänzerin mitten in der Kraxelei seines alten Balletts auftreten zu lassen; er hole also eine Lehrerin in ihr. Hat er das Glück, in einer vortrefflichen Lehrerin eine vortreffliche Tänzerin anzutreffen, so ist der Weg nicht lang. Wie er zum Beispiel nicht lang war für den Generalintendanten Gustav Hartung in Darmstadt, der damit begann, die junge Tänzerin Nini Willenz schalten und walten zu lassen auf der Bühne und der in nicht allzulanger Zeit in seiner Oper Tanz haben wird.

Wie aber begann er in der Praxis, er, der mit Tanz seither nur so viel zu tun hatte, als ausreichte, nach einem Grammophon in Frankfurt hingegeben einen Boston zu tanzen? Er begann, zu versuchen, aus dem Tanzschmarren „Klein Idas Blumen" einen Tanz zu machen. Um zu sehen, erstens, wo der Knacks im Schmarren läge, zweitens, wo das Geheimnis des Tanzes stecke, drittens, wo der Weg und wo das Ziel des Bühnentanzes läge.

Und fand: erstens, daß der Knacks im Schmarren im Belletristischen liege, im Plunder des Pantomimischen. Zweitens, daß das Geheimnis des Tanzes gelöst sei in einer wahrhaften Tänzerin und beileibe nicht in einer Balletteuse. Drittens, daß also der Weg des Bühnentanzes weder durch „Klein Idas Blumen", noch durch die „Jahreszeiten der Liebe", noch durch die „Puppenfee", noch durch „Sumurun" führe, sondern vielmehr zunächst und für Darmstadt durch die Tanzbilder der Nini Willenz und später etwa durch die Tänze der Mary Wigmann.

Was er nun in Darmstadt gab, das war schon nicht mehr Paul August von Klenaus subalterne Pantomime, sondern es war ein Schritt, der erste Schritt auf dem neuerkannten Wege.

Es war unter dem Zauber der Tänzerin Willenz und unter seinem energischen und zartnervigen Geschmack ein vollkommen auf die reine Idee des Tanzes gehobenes Spiel. Aller Plunder von Kulissen, Requisiten, Kostümen war weggefegt. Die Bühne ein blauer, traumhaft verdämmernder Raum, die Gestalten des Spieles fern, unwirklich, Rausch, Traum, Schatten, Märchen und alles, alles verwunschen in Tanz.

Es wurde also erwiesen, daß man aus einem Tanzschmarren, ließe man keinen Stein auf dem andern, einen Tanz machen kann und um wie viel leichter es also einem Dichter fallen würde, der für Musik Ohren und für Tanz Augen hat, das Neue zu finden.

Am selben Abend wurde dieses Neue splitterhaft bewiesen durch einen Tanzzyklus „Fieberträume", den Maria Willenz dichtete und Nini Willenz tanzte.

Es begann der Fiebertraum in Dunkel und Angst. Die Tänzerin war ein Geist der Mitternacht, gekreuzigt an die blutrote Innenseite eines schwarzen Mantels, verwunschen in einen gespenstigen wildverzackten Kerker, und ihre Raserei brach erst ab, als sie auf der Flucht zusammenbrach im letzten Herzschlag der Musik.

Dann wieder war sie ein wilder Scherenschnitt auf der sanften Peripherie des Mondes und spielte von Arm zu

Arm, von Leib zu Leib mit zwei Gefährtinnen die somnambulen Narreteien der weißen Nacht.

Dann tanzt sie das Erhabenste, das eine Tänzerin wagen darf. (Und was Sakrileg ist, so es unreifen Herzens, unreifen Kopfes und unreifen Könnens geschieht.) Sie tanzt eine Madonna. In einem blauen goldgerahmten Spitzbogen steht der schmale Leib, umflutet von einem Brokatwirbel, der Kopf mit den kurzen Haaren ein frommes Lauschen betend. Was sie im knappen Lichtraume des Scheinwerfers tanzt, ein Ave Maria, alles Mädchenhafte abgestreift, alle Anmut feierlich, alle Bewegungen inbrünstig und frauenhaft: das blieb der stärkste Eindruck des Abends, die Erfüllung eines zarten und unbeschreiblichen Gedankens, der Form und Weg wurde aus Musik, Reife der Seele und Tanz. Es ging nichts darüber. — Wenn in dieser Art die kleine Willenz Großes vollbringt und ein Weg gezeigt wird von ihr, um wieviel zahlreicher dehnen sich die Wege für jene anderen, die stärker sind als sie. —

Ich glaube, daß der Tanz, in seiner langen historischen Entwicklung bis vor wenigen Jahren eine Sekundär- oder selbst Tertiärerscheinung, nunmehr sein eigenes Territorium in der Kunst erhalten hat. Er braucht also seine Ursache, seinen ersten Schöpferhauch nicht mehr etwa von der Literatur und noch weniger — das scheint mir die Entscheidung — von der Musik zu erwarten. Die Umkehrung, die ich hierin sogar erwarte, ist im Kommen und blinkt in der Ferne und wird nicht mehr aufzuhalten sein, so wenig die Farbe aufzuhalten war, Bild zu werden.

Es wird eine konsequente und vollkommen logische Entfaltung erfolgen, von der ich annehme, daß sie sich entweder mit der Schauspielkunst vermählt oder nach dieser Vermählung die Schauspielkunst weit überstrahlt.

Warum? Weil der Tanz in seinem Wesen souveräner ist als die Schauspielerei. Das Primat des ernsthaften Theaters hat der Dichter und nicht der Regisseur und noch weniger der Schauspieler. Das eitle Vordrängen dieser Trabanten in den letzten Jahren, von verblüfften

Rezensenten eifrig unterstützt, war ein Irrtum, ein Bluff, eine Täuschung. Und konnte nur gelingen, weil das neue zeitgenössische Drama zu schütter war, zu hohl, zu zerfasert, um den stärker begabten Regisseuren und den stärker begabten Schauspielern standzuhalten. Man findet sich jedoch wieder zurecht und findet, daß die Schauspielkunst die Dienerin der Dichtkunst war, ist und bleibt.

Solange der Tanz eine Dienerin war der Literatur oder der Musik, war sie zuweilen ohne Zweifel Kunst, aber nicht das Große, was sie werden kann, wenn sie diese Abhängigkeit aufgibt.

Der Tanz der Zukunft bedarf keines Rahmens, braucht kein Gerüst, darf für sich bestehen, soll für sich bestehen, muß für sich bestehen. Die Tänzerin ist einsamer und entrückter, jenseits des verwirrenden und gewiß oft bezaubernden Mosaiks, auf dem der Schauspieler wandelt und sich verwandelt. Dieses zarte und geheimnisvolle Gesetz, hier ohne schieläugigen Blick nach Bürgerlichkeit und Moral leicht berührt, hebt die Tänzerin in einer naiven und kindlichen Weise weit über das Theaterspielen.

Wird sich also die Tanzkunst in ihren Ursachen im Künstlerischen und in ihren Wirkungen im Menschlichen, wie ich glaube, ganz anders, unmittelbarer in der Ursache und näher zu Gott in der Wirkung, vollziehen, so wird die Form der Tanzkunst viel umfassender, intensiver und grenzenloser sein, als die der Schauspielkunst.

Es sei denn, daß der Schauspieler ein Tänzer werde und die Tänzerin eine Schauspielerin, Raum, Bewegung und Laut in einem. Die Filmleute sind auf dem Wege und die größten Bühnenschauspieler sind längst heimliche Tänzer.

Wenn der Weg des neuen Tanzes solche entscheidenden Kurven im Begriffe ist, einzuschlagen, muß er, eilt man ihm voraus, aus dem Kleinkram der Tanzbilder weiterführen zu einem Kunstwerk, das nicht aus Einzelnem, sondern aus einem Ganzen besteht, etwa zum Kunstwerk des „Tanzdramas". Aber auch Mary Wigmann kam nicht aus dem Einakter heraus, aus der Skizze, dem Entwurf.

Alle Dinge werden aber erst notwendig, wenn sie reif sind. Die Tanzkunst ist noch nicht reif, also ist das „Tanzdrama" noch keine Notwendigkeit. Es fehlt hierfür alles.

Es fehlen die Tänzerinnen. Alle hundert Jahre nur gibt es eine große Tänzerin.

Es fehlt an Tänzern. Die gegenwärtig tanzenden Männer tanzen als verkleidete Weibchen.

Es fehlt an Dichtern. Die bisherigen schrieben Pantomimen.

Was wird werden? — — —

Über die Grenzen von Film und Bühne

Von

Carlo Mierendorff

So dicht sich das Kino neben das Theater gestellt hat, so mächtig es auch emporgewachsen ist — es bedeutet keine Gefahr für das Theater. Film und Bühne haben miteinander nichts gemein. Diese Tatsache, die jedermann auf den ersten Blick eigentlich klar sein sollte, wird sich in den Überzeugungen durchsetzen. Sie ist heute, nach einigen Jahren Kinopraxis, keinem Sachkenner mehr verborgen. Anfangs, als das Kino so bedrohlich rasch hochkam, waren die Begriffe entschuldbaren Verwirrungen ausgesetzt. Das Theater sah sich bedroht. Man empfand das Kino allzusehr als Konkurrenz. Man sah sich in Gefahr, unterboten zu werden, fürchtete, das Kino werde dem Theater das Publikum abspenstig machen. Die Erfahrung hat das Gegenteil bestätigt: die Kinos sind gestopft voll und die Theater werden nicht minder frequentiert. Das läßt vermuten, daß da zweierlei Genüsse geboten werden, und es liegt kein Grund mehr vor, gegen das Kino zu sein, weil man für das Theater ist (oder umgekehrt). Man kann beides schätzen, beides zum Leben brauchen, für beides sich einsetzen. Es ist falsch zu behaupten, Kino sei a priori das minderwertigere, Theater das höhere. In beiden Sphären gibt es gut und schlecht. Das Theater steht nicht eo ipso über dem Kino. Jedes ist eine Erscheinung sui generis und kann in seiner Weise schlechte Leistung zeigen, das Kino besonders, wenn es — die Bühne kopiert. Der größte Teil der heu-

tigen Kinoproduktion — besonders aber die deutsche — blickt leider wie gebannt auf das Theater. Man hat im Innersten immer noch den Ehrgeiz, Theater zu machen. Dem Theater entnimmt man seinen Vorstellungskomplex. Man sucht sein Vorbild dort. Man richtet sich dahinaus aus, und die Abweichungen werden als nun einmal notwendige Konzessionen an die technische Realität hingenommen. Unentwegt kopieren Dichter und Regisseure die Bühne — zum Schaden des Films.

Wahrscheinlich ist dieser Irrweg der einzige Weg des Films zu sich selbst. Auch in Amerika imitierte man das Theater, aber mit anderem Ergebnis, weil das amerikanische Theater etwas anderes ist. Eher dieser Zufall als besondere Begabung hat gemacht, daß der amerikanische Film so gut, d. h. so ausgesprochen Kino ist. Die amerikanischen Theater pflegen ausschließlich das Konversationsstück, es wird immer realistisch gespielt. Die Szenerien sind echt, denn da man kein Repertoire spielt, sondern in Serien die Stücke, rentiert sich der Aufwand an Ausstattung. Die Schauspielkunst ist ganz aufs Porträtistische gestellt. Aus der Eigenart des Serientheaters ergibt sich, daß jeder Schauspieler nicht eine Charge, eine Vielgestalt von Erscheinungen wechselnder Rollen verkörpert, sondern oft nur begabt ist für die eine Figur, die er auf Jahre hinaus zu geben hat. Es sind also in unserem Sinne gar keine Schauspieler mehr. Zwischen Rolle und ihrer Person liegt nahezu eine Identität vor. Auf diesem Tatbestand baut auch der amerikanische Film auf: Echtheit der Szene und „Natürlichkeit" der Darsteller. Sie sind seine Kennzeichen, und da bisher kein besserer Film gesehen wurde als ein amerikanischer, muß gesagt werden, es sind auch die Kennzeichen jedes guten Films.

Die Personalunion zwischen Film und Bühne, die immer noch grassiert, verhindert bei uns den Fortschritt. „In Amerika begnügt man sich nicht damit, wie das in Europa der Fall zu sein scheint, Größen der Schauspielkunst vor den photographischen Apparat zu postieren.

In Amerika haben sich die Leute für den Film spezialisiert, und man glaubt, sie seien der Bewältigung dieser ellenbogenfreien Kunst besser gewachsen als die größten Stars der Theaterbühne." Mit diesen Worten, die der große Charlie Chaplin nach dem Besuch der Kinos von London, Paris und Berlin seinem Interviewer sagte, ist das ganze Problem umrissen. Es wäre ein großes Glück, wenn die Personalunion von Film und Bühne sich löste. Ein großes Glück für den Film, wenn die Schauspieler und Regisseure einsähen, daß es zum Filmen andrer Qualitäten bedarf als zum Theaterspielen, daß der Film ganz anders gelagerte Talente erheischt, eine von Grund auf anders gerichtete Begabung. Schließlich besetzt man doch auch nicht den „Tristan" mit Moissi und der Durieux . . .

Das deutsche Theater ist bis in den Expressionismus hinein — und vielleicht sind gerade da seine Wurzeln wieder einmal deutlich sichtbar geworden — idealistisch bedingt, spielt hohen Kothurn, Pathos, will große Kunst. Die Schauspieler besitzen ein großes Register an Tonfällen. Sie gestalten ihre Rollen mit dem Kehlkopf. Sie erzielen die Nuancen und charakteristischen Züge der betreffenden Figur dank einer unendlichen Fülle von Halbtönen, Schwebungen und Abschattungen der Stimme. Daneben bleibt das Mimische obligat. Es ist auf das Notwendigste reduziert, der Akzent liegt ganz auf dem Wort. In Stücken wie Wildes „Idealer Gatte" läuft der Dialog seine schillernde und bewegte, raffinierte Kurve, während sich die Schauspieler mit nahezu unbewegten Masken und einem geringsten Aufwand an Geberden verhalten. „Es gibt," meint Bernhard Shaw, „fünfzig Arten Ja und fünfhundert Arten Nein zu sagen." Es genügt für den Schauspieler, jeweils unter diesen Möglichkeiten des „Sagens" so zu wählen, daß der Ton bis in die Nuance hinein sitzt. Auch tritt in unsern Theatern das Optische erzwungenermaßen stark zurück. Die Distanz vom Zuschauer ist zu groß in den Riesenhäusern, als daß differenzierte Geberden und diffizile Gesichtsmimik imstande wäre durchzudringen. Das Wort ist das Element der

Schaubühne, ein sehr sublimes Element, von unbegrenzten Ausdrucksmöglichkeiten. Das Wort besitzt magische Kraft, Klang ist das unsubstantiellste Material, ein nahezu geistiges Mittel. Kraft dieses Zaubers, den er auf sich selbst richtet, vermag sich der Schauspieler auf der Schaubühne zu verwandeln. Hier ist das Kriterium großer Schauspielkunst. Nicht Schminke und Kostüm verwandeln den Akteur — kraft dieses geistigen Mittels muß und vermag er seinen Körper weg- und in den der Rolle hineinzuspielen.

In ganz anderem Element bewegt sich der Filmspieler. Er hat nur die Gebärde, ihm bleibt nur der optisch erfaßbare Ausdruck. Er ist zur Stummheit verurteilt und soll sich doch mitteilen? Wozu ihm noch ein großer Helfershelfer der Bühne fehlt: der Kulissenzauber. Er darf nicht darauf rechnen, runden werde sich schon die Leistung mit Hilfe der Phantasie (der Illusion) des Zuschauers, worin in gewissem Sinn der Reiz des Theaters besteht, daß es dem Zuschauer erlaubt, von sich aus mitschöpfend zu sein, weil vom Wort ausgehend, jedermann Spielraum gegeben ist, sich in Assoziationen seiner Vorstellungswelt frei zu bewegen. Der kinetische Projektionsapparat erlaubt das nicht. Er bindet den Betrachter fest an das eindeutig und unverwischt sich aufdrängende Bild. Er läßt keinen Raum zum freispielenden Assoziieren — er wirkt desillusionierend. Die photographische Linse deckt unerbittlich auf. Sie duldet nichts Verschwebendes — es würde als Verschwommenes herauskommen. Brüsk werden im Film die Vorgänge an das Auge des Betrachters herangerückt, verdeutlicht, vergrößert, vergröbert. Keine Verlarvung kann sich da halten, keine Perücke, kein Rabitz oder Papiermaché. Deshalb muß die Filmszenerie echt sein, materialecht, massiv. Jeder gemalte Prospekt gerät in kläglichen Kontrast zum Charakter des Spiels. Von hier aus erledigen sich alle Versuche des „expressionistischen", des „Fantastik"-Films. Kann das Theater „andeuten", ja, muß und soll es andeuten, im Bühnenbild, im Kostüm . . ., so

muß der Film alles ausführen, nie pars pro toto geben, sondern, was es auch sei, Szenerie wie Personen im Aussehen und Betragen ganz geben, fertig bis in die nebensächlichsten Details, echt. Glaubhaftigkeit, unbedingte Glaubhaftigkeit verlangt der Film. Das grelle Licht der Jupiterlampen läßt unnachsichtig kontrollieren, wo getuscht und gepfuscht ist.

Und die Darsteller? Statt sich wie die Schauspieler aus der Beobachtung der akustischen Erscheinungswelt eine Palette zu bereiten, müssen sie optische Psychologen sein. Statt eines Tonregisters müssen sie sich ein Gebärdenregister zulegen. Statt der „fünfzig Arten Ja und fünfhundert Nein zu sagen", müssen sie die tausend Abwandlungen der Geste beherrschen. Sie müssen ihre Menschen hinstellen mit optischer Kalligraphie. Ihre Kunst wird sein, ins Äußerste zu individualisieren und zu originalisieren. Es müssen porträtistische Meisterstücke sein, die sie da geben. Die möglichen Abstufungen nur einer Geste, eines Händedrucks, eines Hutlüftens, eines nachdenklichen Spieles mit dem Bleistift, sind gar nicht aufzählbar, so sehr hängen sie vom Moment ab, von der einmaligen Situation. Es ist ein Unterschied, ob ein Zirkusdirektor, ein Chauffeur oder ein Rechtsanwalt derselben inneren Bewegung Ausdruck geben, wo noch erst in zweiter Linie zu beachten wäre, ob es ein dummer, durchtriebener oder schurkiger Chauffeur, Rechtsanwalt oder Zirkusdirektor ist. Man sah in deutschen Films bisher noch nie diese Spezialisierung der handelnden Personen nach ihrem Beruf hin. Wo doch in einer arbeitsteilig aufgebauten Gesellschaft das Individuum vom Beruf her seine entschiedenste Prägung erfährt. Bei uns ist das Dominierende die Seelenlage, der „Charakter". Da aber lassen sich zwischen Gut und Böse wenig Modulationen finden. Der geometrische, genauer psychologische Ort jeder Figur muß viel präziser und eindeutiger festgelegt sein und das kann geschehen eben durch Betonung des Berufs, des Milieus, in Summa der ganz einmaligen, unwiederholbaren Ausformung der „Persönlichkeit". Wel-

cher Unterschied dann auch gleich zu den Frauenrollen! Bei uns sehen sich beide wesentlich gleich, sie sind beide Träger von Affekten. Im amerikanischen Film wird der Mann mehr: Repräsentant seines Berufes; er ist vom „Geschäft“ her spezialisiert. Die Frauen, davon unerfaßt, wie das auch der Wirklichkeit entspricht; deshalb aber auch schon gleich wieder in Gefahr, monoton zu wirken, weil sie sich alle gleichen, notwendig gleichen müssen. Unsere Filmdramaturgen haben, scheint's, diese Tatsache noch nicht recht beachtet, zum mindesten haben sie keine Lehre daraus gezogen. Der größere Aufwand an Männern im amerikanischen Film, während im deutschen das Verhältnis wie eins zu eins steht, erklärt sich nur hieraus. Nicht weil Amerika maskuliner eingestellt ist, sondern weil Männer eben an sich filmmäßiger, brauchbarer für das Kino sind.

Das Ergebnis dieser Untersuchung ist, daß es für den Film zu verzichten heißt, die Akteure noch anzuziehen, herzurichten, anzumalen oder mittels Perücken zu verändern. Der amerikanische Film wenigstens besetzt womöglich die Rollen von vornherein schon mit solchen Leuten, die nach Alter, Aussehen, Statur, Physiognomie und Gebärden der Rolle an sich soweit wie möglich entsprechen. Es läßt sich sonst nicht begreifen, wie unnachahmlich da die Gesten fallen, ein stummer Dialog mit höchster Präzision sich abrollt. Schon wie die Leute angezogen sind. Das sagt alles. Man erinnere sich im Gegensatz dazu an das bis zur Langweiligkeit unerträgliche Schönmachen unserer Filmstars. Die Frauen nicht mehr als Mannequins für fabelhafte Kleider, hinreißend schön oft — aber auch hinreißend ausdruckslos und langweilig. Die Filmhelden auch nicht mehr als Modefiguren, starre Maske, schön wie Tenöre, tadellos angezogen (Vorliebe für Frack und Zylinder!!) durchweg auf den Typus eleganten Dandys hinstilisiert. Eine Ausnahme macht Asta Nielsen. Bei ihr ist in den Grenzen, die der Frau im Kino, wie schon gesagt, gesetzt sind, eigenfilmspielerische Leistung da. Sie hat aber und das entspricht der Situa-

tion, keine Partner, Filmspieler; denn auch Wegener ist im Grunde noch Schauspieler; so sehr er erkennen läßt, daß ihm das prinzipiell andere Arbeiten des Filmspielers jenes Ziel ist, das erreicht werden muß, so erliegt er dennoch oft der Gefahr, der alle Schauspieler erliegen müssen: in endloser Wiederholung nur sich selbst zu spielen.

Um dem Filmspieler den Weg zur Individualisierung zu erleichtern, ist es notwendig, ihn unaufhörlich in neue Situationen zu stellen, Situationen, die sich jede von der anderen haarscharf unterscheidet. Dann ist er nicht mehr verurteilt, *den* Schmerz, *die* Freude, *die* Wut, *die* Begeisterung zu geben, jeder Affekt wird dann seine einmalige und besonders einprägsame Note bekommen, die sich dann fast automatisch einstellt. Das ist der Sinn des bewegten Schauplatzwechsels im Film (wiederum zuerst und vorbildlich gebracht vom amerikanischen Film). Er ist keine zufällige Erscheinungsform, sondern ein grundlegendes Element des Films. Innerer Zwang und technische Möglichkeit zur Realisierung liegen hier ja so erstaunlich nahe zusammen. Das Theater kann das nicht — aber das Theater braucht es ja auch nicht. Es hat ja andere Mittel genug: es hat die Farbenwirkungen, die Lichteffekte, das Wort und, damit verbunden, die Selbstillusionierung des Zuschauers. Das Kino ist also nicht ärmer, sondern ebenso reich wie das Theater, nur in seiner Weise. Wenn jedes seine Mittel, innerhalb der technischen Gegebenheiten und unter Beachtung der aufgefundenen Gesetzmäßigkeiten verwendet, warum sollten dann beide nicht dasselbe erreichen: Erschütterung des Zuschauers? Film ist dann nicht Theater, gerade dann am wenigsten, so wenig wie Theater jemals Film sein wird. Ist eines der typischen Schemata guten Theaterstücks Konflikt des Helden vor zwei Pflichten, also innerer Konflikt — so ist typisches Schema guten Films zwei Parteien, die sich um ein Drittes auseinandersetzen. So wird vom Film her eine Handlung gefordert, die schon ihrer Natur nach in *epischen* Ablauf drängt. Ist das Theater *intensives* Spiel, die Handlung radial auf einen

Mittelpunkt hin zusammenstrebend, so ist Film im Gegensatz dazu: extensives Spiel, stark kurvierender Ablauf, epischer Fluß. Erfinderische Köpfe werden die dramatische Technik des Films bereichern, ausbauen; so wie einer einmal für das Theater die Teichoskopie erfand. Es wäre aber ebenso unsinnig, dies oder ähnliches für den Film zu fordern, als das Ansinnen, man führe im Theater einen Ozeandampfer oder die Schlacht bei Mukden vor.

Wie bei allem Naturalismus muß auch im Film der Regisseur verschwinden. Deutsches Kino — auch hierin Imitation des Theaters — ist aber Dominieren des Regisseurs. Lubitschs Leistungen sind typisches Massentheater, gestellter Rhythmus, gestellte Symmetrie, gestellte Disziplin. Da wird man notwendig von den Methoden englischer Bühnenregisseure etwas lernen müssen. Man wird sich bequemen, Schauplatzsucher und vor allem zunächst Statistensucher zu sein. In englischen Theatern ist aber heute schon Brauch, Nebenrollen von der Straße weg zu besetzen (Arbeit des Regisseurs), was einen unerhörten Zuwachs an Lebensechtheit, freilich nicht an Kunstwert, bedeutet, also ganz im Sinn des Kinos liegt. Wenn die Personalunion zwischen Film und Bühne nicht bald und nicht endgültig gelöst wird — wozu die Eigengestaltung des Kinemas drängt — kann es leicht geschehen (da das Kino an Produktion das Übergewicht hat), daß bald nicht mehr wie jetzt im Kino Bühnenspieler auftreten, sondern umgekehrt im Theater Filmspieler. Das Theater könnte dann erneut auf die Wege realistischer Schauspielerei abgedrängt werden. Das ist die einzige Gefahr.



Tilla Durieux

Berlin



Wanderbühne und Schmiere

Von

Carl Zuckmayer

Die Zeit des grünen Wagens ist längst vorbei. Wollen wir heute einen Begriff haben vom Wesen und Wirken, Spielplan, Bild und Gewandung der volkstümlichen Schmiere, dann müssen wir zu den Jugendbiographien der Achtzigjährigen greifen. So erzählt uns Karl May in seiner höchst merkwürdigen Lebensbeschreibung von einer wandernden Komödiantentruppe, die das kleine erzgebirgische Dorf Ernsttal besuchte, und die Eindrücke des ungebildeten, mit ursprünglicher Phantasie begabten, überempfänglichen Webersohns scheinen mir interessantere Aufschlüsse über die populäre Wirkung der Wanderbühne zu geben als etwa die geistigeren Erlebnisse des jungen Wilhelm Meister-Goethe. Unauslöschbar und von bleibender Nachwirkung steht in seinem Gedächtnis das alte Spiel vom Doktor Faust, das man in einer halb improvisierten, rein stofflichen Fassung mit vollem Aufgebot himmlischen und höllischen Geisterspektakels darstellte. Unberührt von der Faustproblematik neuzeitiger Prägung, fern aller Philosophie und Seelendeutung sieht der bäurische Beschauer, mit dem primitiven Ernst des Unzivilisierten durch bengalisches Geleucht, Kolophoniumblitz und bettlakenfahle Gespenstererscheinung hindurch den Kern des Stückes in seiner einfachsten, tiefsten Bedeutung: der Mensch, zwischen Gott und Teufel gestellt, — im Drang nach Gottmacht, Zaubermacht, aus seinem Bo-

den gerissen, — dem Teufel, dem Vernichter unterliegend. Eine ganz andere Rolle spielen die wildromantischen Ritter- und Schauerstücke, deren Aufmachung beim Publikum jenes unerhört reizvolle Gemisch von Neugier, Amüsiertheit, Entrüstung, Gruseln und Gelächter weckt, das die Hauptwirksamkeit der Schmiere ausmacht. Ist es ein allverbindendes Grinsen im Zuschauerraum, wenn das vor Adligkeit lispelnde Schloßfräulein die von der Wirtin gepumpte rosa Barchentnachtjacke als Morgengewand trägt — so wird sich auch keiner der atemraubenden Spannung entziehen, wenn der fette Theaterdirektor Vielgeschrey, den man jede Nacht besoffen unter den Schanktisch bettet, im blauschwarzen Blechpanzer drunten in der finsteren Ahnengruft das Schwert zieht um mit dem Geist seines ermordeten Großvaters um den vergrabenen Türkenschatz zu kämpfen.

Ich habe diese Beispiele, wie sie mir ungefähr aus der Selbstbiographie Karl May's erinnerlich sind, mit Absicht an den Anfang meiner Untersuchung gestellt, denn bevor wir die ideellen und praktischen Aufgaben und Möglichkeiten der Wanderbühne in unserer Zeit erörtern, halte ich es für wichtig festzustellen, welche Anschauungs- und Auffassungskräfte bei dem von unsrem Zivilisations- und Bildungstheater unbeeinflußten Publikum vorauszusetzen sind.

Der Spielplan dieser anonymen Schmiere aus den fünfziger Jahren scheint mir hierfür aufschlußreich zu sein. Natürlich gibt es die theaterhistorische Erklärung für die Erhaltung des Doktor Faust und des Schauerstückes als dauerndes Repertoire. Aber sie genügt nicht. Diese beiden Typen sind der Ausdruck grundlegender Bedürfnisse eines unverbildeten Publikums. Die eindringliche Gewalt des Fauststoffes und die grelle Komik, Blutrunst und Schaurigkeit des „Rodensteiners", anders formuliert: das Theater als primitive dreidimensionale Weltspiegelung — und das Theater als Projektion des Unmöglichen, des Verzerrten, Grotesken, Schaurigen, — das Theater als Reiz. Mit diesen Grundinstinkten des Zuschauers hat man zu

rechnen, wenn man die Wiederbelebung der Wanderbühne in Erwägung zieht. Sie sind, unberührt von den äußeren zeitlichen Umständen, heute die gleichen wie vor hundert Jahren. Der Bauer oder Kleinstädter, der halb mißtrauisch, halb sensationslüstern, — teils unbedingt gläubig, teils zynisch und respektlos vor der improvisierten Rampe sitzt, unterscheidet sich grundsätzlich von dem großstädtischen Theaterbesucher dadurch, daß es ihm auf das Schauspiel ankommt und nicht auf die Schauspieler, — daß es ihm auf das Stück ankommt und nicht auf den Regisseur, daß es ihm auf den Stoff, das Gegenständliche, die Eindringlichkeit der Darstellung ankommt, nicht auf Tendenz, Sinndeutung oder Ästhetik. Kurz: alles Feinschmeckertum, alles dem modernen Zuschauer Angezüchtete (wovon die Bühnenkunst unsrer Zeit im Wesentlichen bestimmt wird) fällt weg zugunsten einer ungebrochenen Anschauungs- und Auffassungskraft nach den beiden angedeuteten Richtungen hin: Theater als Spiegelung der Welt, des Menschen und seines Schicksals — Theater als reizvolles, packendes, phantastisches Abenteuer. Es ist somit offenbar, daß eine neue Wanderbühne in jeder Beziehung anders geartet sein muß, als unser großstädtisches Kunst- und Geschäftstheater, — daß mit einer Mobilmachung seines Repertoirs, seiner Spielform, seiner Dynamik nichts getan wäre, sondern daß ein völlig neuer Typus der Bühnenkunst geschaffen werden müßte, in dem vielleicht für das stagnierende, überzüchtete Experimentiertheater der Gegenwart wirklich neue kräftige Entwicklungsmöglichkeiten gegeben wären. Die folgende Untersuchung macht es sich keineswegs zur Aufgabe, die verschiedenen, in Deutschland bestehenden Wandertheaterunternehmungen einer gründlichen Kritik zu unterziehen. Es kommt hier nur darauf an, die ideale Form der produktiven Wanderbühne zu charakterisieren und festzustellen, ob und inwieweit sich Vorhandenes damit deckt, ohne sich dabei in romantische und utopistische Phantasien zu verlieren. Was uns die Neubelebung der Wanderbühne als besonders wünschenswert erscheinen läßt, ist

diese durch die Psychologie seines Publikums bedingte, völlige Unterscheidung von der zeitgemäßen Aufmachung unsrer Schaubühne. Denn diese weist, seit sie aufgehört hat, entweder eine Liebhaberei der kleinen Höfe oder eine von komödiantischem Impetus getragene Angelegenheit vagabundierender Trupps zu sein, die typischen Merkmale des Urbanisierungsprozesses auf. Heute ist die Bühnenkunst der Großstadt in ein Stadium getreten, für dessen Sterilität ein gebräuchliches Presseschlagwort bezeichnend ist: „das Zeitalter des Regisseurs". Dieser Begriff drückt eine ähnliche Verkennung der Schwerpunkte aus, wie die faule Floskel von der „schöpferischen Kritik". Es bedeutet: man geht ins Theater, um eine „Regieleistung" zu sehen, um eine überraschende sensationelle verblüffende oder düpierende Note der Aufmachung zu diskutieren. Von dieser Krankheit sind die ernsthaftesten Versuche einer zusammenfassenden Stilbildung heute bereits angefressen, bevor sie geboren werden. So geschieht es, daß Stück und Regie dauernd in peinlichster Weise verwechselt werden, daß schwache Stücke durch glückliche Inszenierung überschätzt, große Werke nur noch auf ihre Behandlung, längst nicht mehr auf ihren Gehalt angeschaut werden, und daß die Entwicklung des Ensemblespiels, des einzigen, was wirklich imstande ist, der Dichtung zu dienen, in nebelnde Fernen gerückt wird. Daher existiert auch seit Brahm kein wirklicher Zusammenhang mehr zwischen Theater und dramatischer Produktion. Es liegt mir fern zu glauben, alle diese Mißstände könnten durch die Einrichtung künstlerischer Wanderbühnen behoben werden, aber es muß als Idealzustand erscheinen, wenn vor einem Publikum Theater gemacht wird, dem die „ungeheure Bedeutung des Regisseurs" noch nicht klar geworden ist. Denn unter diesen Umständen könnte der Regisseur seinem wirklich großen Beruf, Sachwalter des Werks und unsichtbarer Dirigent zu sein, wieder nah kommen. Sein Name wäre auf dem Zettel des Wandertheaters ebenso gleichgültig wie seine Tätigkeit für Dichtung und Schauspieler wichtig ist. Der Zuschauer der

Wanderbühne wird auch niemals den schauspielerischen Protagonisten verhimmeln, sein stofflich und inhaltlich gebundenes Interesse wird immer der Gesamtwirkung gelten, und es könnte so der große Schauspieler wirklich schöpferischer Mittelpunkt des Ensembles sein, ohne es primadonnenhaft zu überstrahlen. Dieses Volkstheater wäre literaturfern und zunächst wohl kaum als Tribüne neuer Dichtkunst zu denken. Aber es könnte für die produktiven Dichter eine große Anregung sein. Das Repertoire der Wanderbühne müßte jeglichen Symbolismus genau so vermeiden wie intellektuell überspitzte Konversation. Aber dichterische Produktion läßt sich natürlich nicht programmatisch bestimmen. So wäre die Wanderbühne fürs erste auf die einfachsten und gegenständlichsten Werke der bestehenden Theaterliteratur angewiesen. Eines soll man um Gottes willen nicht glauben: Es ließen sich, etwa durch Dramatisierung der deutschen Volksbücher, mit bewußter Absicht für das Volk ,,Volksstücke" machen. Es ist dies die gleiche Verkennung, wie wenn man auf den Knien rutscht und in Fisteltönen gackert, um mit Kindern zu spielen. Auf diese Art wird man weder den Kindern noch dem ,,Volk" nahkommen, sondern immer nur Halbheit und Bruch erzeugen (es gibt Beispiele). Ebensowenig dürfte die Wanderbühne szenisch nach dem einseitigen Prinzip der kulissenlosen, nur-räumlichen Andeutungsbühne gedacht sein. Denn diese moderne, puritanische Note ist eine geschmäcklerische Finesse des Bildungstheaters und entspricht absolut nicht dem primitiven Zuschauerbedürfnis. Dies verlangt gewiß weder echte Mahagonimöbel im modernen Stück, noch historische Kostüme am englischen Königshof, — aber Buntheit, Bildhaftigkeit, optische Erregung. Es verlangt die gute, alte, vielverlästerte Kulisse als unerhörte Anregung und Vertiefung seiner Illusion. Der gemalte Prospekt, der ebenso schnelle Szenenwechsel ermöglicht wie die raffinierteste Licht- und Fahrstuhltechnik, wird dort wieder zu Ehren kommen, ohne im geringsten vom Wort und dichterischen Gehalt abzulenken.

Die wirtschaftliche Entwicklung der letzten drei Jahre hat für die Wanderbühne mehr als alle ideelle Propaganda gearbeitet. Riesige Unkosten, mangelnde Kaufkraft des Bürgertums, Unfähigkeit der Stadt- und Staatskassen zu genügender Subvention bedrohen eine große Anzahl von Theatern mit Bankrott. So erscheint die Idee von der Wanderbühne, die bei zeitweiligem Auftreten in Dörfern, Marktflecken und kleinen Städten mit starkem Zulauf rechnen darf, ein organisatorischer Ausweg. Aber auf diesem ökonomisch-sozialen Weg werden nicht ohne weiteres künstlerische Kräfte und aufstrebende Jugend für die Wanderbühne gewonnen, sondern vielmehr gealterte und weniger intensive Elemente von der Peripherie des städtischen Schauspielerstandes dorthin abgedrängt. Die Wanderbühne, vom Bühnenvolksbund, Theaterkulturverband und ähnlichen Organisationen gestützt und gefördert, bekommt eine kulturpolitische, historizistische und zum Teil lehrhaft-akademische Note, die der irrigen Ansicht entspringt, auf dem Umweg über die ,,Bildung" könne eine zerstörte Volksgemeinschaft wiederhergestellt werden. Es kann nicht der Sinn eines Theaters sein, das zum Bauernstand, zum kleinstädtischen Proletariat und Handwerkertum sprechen und aus der naiven Anschauungskraft des Volkes leben will, mittelalterliche Mysterienspiele, Sachssche Fastnachtsschwänke, deutsche Urfassungen Shakespearescher Stücke aufzuführen. Solche Veranstaltungen setzen eine Bildungsgrundlage voraus und pflegen nur von da aus als literarische Feinschmeckerei genossen zu werden. Es ist ein Irrtum zu glauben, es bestünde heute noch im ,,Volk" für die Symbolik des christlichen Mysterienspieles eine tiefere Auffassungseinheit. Wir leben nicht im Mittelalter und müssen nach Ausschaltung aller städtischen Bildungselemente mit einer ganz anderen Art von Zuschauerinstinkt rechnen. Das jiddische Volkstheater beweist zur Genüge, daß zur Lebensfähigkeit und Urwüchsigkeit einer solchen Bühne gewisse Voraussetzungen erforderlich sind, wie sie im jüdischen Volk der Ostländer durch die Eigenart ihrer geschichtlichen Entwicklung und

die Prädominanz der Religionsgemeinschaft gegeben sind. Der „Dybuk“ ist ganz und gar aus einer unzerstörten Tradition herausgewachsen. Das deutsche Volkstheater wird heute wohl kaum in der Lage sein, aus Kräften von unten her gespeist zu werden. Werke vom Typ eines Wozzeck und eines Datterich werden seiner Wesensart und seinem Volksgefühl am nächsten kommen. Unter den bedeutenderen Regisseuren der Gegenwart ist Ludwig Berger in Wort und Schrift leidenschaftlich für die Idee der Wanderbühne eingetreten. Aber ich glaube nicht, daß es jemals gelingen wird, aus den Kornschobern der Kapitale des Landes die Stare, Nachtigallen und Feldwachteln aufs platte Land und in den Dunstkreis des Schmierenpublikums zu locken. All diese schönen Ideen und Projekte von Zufluchtsorten auf dem Land, wo die von der unreinen Atmosphäre Berlins angeekelten Koryphäen im Jungbrunnen ländlicher Schlichtheit der schöpferischen Gemeinschaft pflegen sollen, — müssen scheitern an den ersten Klippen der „Schauspielerpsyche“. Von Berlin aus, von der Zivilisationszentrale, vom Mittelpunkt des modernen Kunstbetriebes her wird die populäre Wanderbühne auf keinen Fall entstehen. Denn es ist ein Trugschluß zu glauben, den Komödianten ergriffe ein taedium vitae und eine desideratio dei in arte, wenn er Erfolg hat. Wenn in Deutschland eine urwüchsige und entwicklungsfähige Wanderbühne entstehen soll, so werden ihre Keimzellen dezentralistisch, örtlich beschränkt, landschaftlich und provinziell gebunden sein und eher vom Mundarttheater und der Lokalposse herkommen als vom Mysterienspiel.

So gibt es heute außer dem Kino (das man nicht vergessen soll als die bedeutendste Wanderbühne unsrer Zeit zu begreifen) nur die Schaubuden der Zauberkünstler, die Kasperletheater, die Freiluftarenas der Seiltänzer und die Zeltkuppeln der großen Wanderzirkusse als Stätten phantastischer Schau und restloser Ergriffenheit. Manegegeruch, malaiische Schlangentänze, Tigerdressur, Todessprung mit dem Veloziped und Schulpferde mögen bereits

raffinierte Genüsse sein. Aber der Seiltänzer, der Clown, die Gliederdame, der Matrose auf dem hohen Mast und das Fräulein auf der Kugel sind unsterbliche Schöpfungen echtester Volkskunst. Unvergeßlich, wenn in einer kleinen badischen Stadt die berühmte Wandertruppe Stey-Knie, schon in der dritten Generation das Land bereisend, hoch über dem feierlichen Karree der Kastanienbäume, ihr langes Turmseil spannt. Wenn der kleine Direktor Knie, Sohn des berühmtesten deutschen Seiltänzers Knie sen. aus Mannheim, gleichzeitig Leiter des Unternehmens, August, Ausrufer und vollendeter Artist, donnernde Reden gegen die Zaungäste hält, die bei Fackel- und Bogenlampenschein wie Klammeraffen auf allen umliegenden Erhöhungen kleben. Prachtvoll, welche Solidität und Gründlichkeit der Leistung dort zustand gebracht wird, wo jedes Mitglied gleichzeitig mindestens zwei artistische Funktionen ausübt, wo die Mädchen noch gold- und perlenbesetzte Flitterleibchen um die ausgearbeiteten Bauchmuskeln und die ölschwarz gescheitelten Equilibristen fleischrosa Trikots tragen. Wo der kleine Direktor wie ein Dackel krummbeinig übers Seil rennt und von oben herunter die miserable Musik beschimpft, und wo der Matrose seine hübsche Schwester ohne Netz zehn Meter überm Asphalt mit den Zähnen freischwebend am Gürtel hält. Im „Kölner Hännes'che Theater" hat sich noch ein merkwürdiges Gemisch des alten Ritterstückes mit der Pickelheringposse bis auf den heutigen Tag erhalten, belebt durch den köstlichen niederrheinischen Witz. Zu Beginn des Dramas treffen gewöhnlich drei pathetische Herren am Kreuzweg unterhalb einer Burg zusammen. Der Älteste ergreift das Wort und läßt im echtesten Ringkadettekölsch eine mächtige Rede vom Stapel: „Nachdem nun unser seeliger Herr Vater mit Tod aafjejange is —"; die nächste Szene spielt dann im Kammachergäßche, und die Handlung geht ohne tieferen Zusammenhang immer weiter: wer zu ihrer Verwicklung beitragen könnte, wird vom Hännes'che totgeschlagen. Hier sind die Quellen und Ursprünge jeglichen echten und lebenskräftigen Volks-

theaters!! Zum Stey-Knie, zum Hännes'che, zum Birkeneder und in Schichtl's Zaubertheater mag gehen, wer sie erkennen will. Vermutlich wird in absehbarer Zeit der ausgezeichnete Scherenschnitter Ernst Moritz Engert mit seinem Schattenspieltheater und dem Dichter Schiebelhuth als Sprüchmacher und Ansager übers Land ziehen. Dann ist schon ein neuer Schritt getan zur Wiederbelebung der wahrhaft volkstümlichen Wander-Bühne.

Theater, Menge, Mensch

Von

Arnold Zweig

I.

Der Sehende ist mit dem Gesehenen allein; eine gleitend geschlossene Beziehung wölbt sich eifersüchtig und vollkommen von ihm zum Gegenstand. Mögen Tausende in einem Raume ihre Augen auf jenen einen ausgesetzten Vorgang richten, der das Dastehn und die Geste Malvolios, das Dastehn und die Geste der Kassandra ist: nicht die Menge erblickt Kassandren, erblickt Malvolio: Einzelne, tausend Einzelne. Das Auge vereinsamt den Menschen und schließt das Teilhaben eines Dritten am Gesehenen aus, solange sie einander nicht mit Worten helfen. Nicht der unvermeidliche und unbeträchtliche Einschlag von Subjektivität im Sehen überhaupt ist hier gemeint, die Undurchdringlichkeit der Körper allein hat, unmißverständliches Symbol, schon die Kraft, jeden zu einem anderen Aspekt vom Sichtbaren zu zwingen. Und also, Auge, bist du der Trost des Gefangenen, der willige Diener des Einsamen, die Iris zwischen der Welt und dem Zeus; Roß für Glanz und Grau jeder Gegenüberschaft; aber der Sehende wird nicht besser, er wird nur mit dem Ziel verbunden; er hat keine Genossen; nur seine Erregung hebt ihn stark oder schwach; er ist schwach; er ist allein. Kassandra hebt die Arme nur für ihn; Malvolio stelzt nur für ihn; in seinem Glück ist Weltvergessenheit, Menschenvergessenheit; das Theater der Farben und Lichter, der Gesten und Haltungen schafft keine Menge, duldet keine.

2.

Der Hörende hat Genossen. Im Hören liegt nicht nur Vermittelung des Gehörten, sondern das Weitausgebreitete des Schallens, das Zeitliche seiner schnellen Allgemeinheit, die mühelose Überbrückung des trennenden Raumes bereiten die Verbindung der Menschen vor. Ja, das Ohr ist Organ zur Schöpfung der Vielheit. Der Hörende kann getröstet werden. Wer spricht, spricht zu allen Vorhandenen zugleich, niemand vermag einen oder viele aus der Gemeinschaft der Lauscher zu verbannen oder herauszuheben, niemand seinem Hintermann das allen gemeinsam Gebotene zu verstellen. Es ist im Hörer eine Empfindlichkeit dafür, daß Malvolios gereiztes Streitwort, Kassandras verzweiflungssatte Rede von allen vernommen wird. Dem Ohre ist der Nachbar im Dunkel gegeben, ist die weite Menge gegeben, die der große Raum umfängt. Aber in dieser Verbindung ist Ablehnung und Abwehr wach. Der Hörer weiß wohl, daß er nicht allein ist und hat einen Halt an dieser Form verbundener Existenz; er will aber allein scheinen; gleichsam einsam sein mit dem Gehörten, solange die Rede des Darstellers auf ihn zukommt. Der Nachbar, den er seiend weiß, ist ihm Störung; die Menge, die sich regt, wird ihm lästig und als Feind bewußt. Die empfindliche Versunkenheit des Aufnehmenden duldet Gemeinschaft nur vag und zart als entferntesten Hintergrund des eigenen Daseins. Ja, Ohr, welches du dem Menschen Genossen gibst, du bereicherst ihn darum nicht vor dem Werke, das du zu ihm bringst; du machst ihn streitsüchtig, gestört und böse. Er will den Dritten nicht, den du ihm anbietest. Einsam öffnet sich seine Seele dem großen Leben.

3.

Der Sehende ist einsam, der Hörende will es sein. Vom Aufnehmenden gelangt man nicht zur Menge. Und solange das Verbindende nicht entdeckt ist, bleibt der Überlegung nur dieser Ausweg: die Menge im Theater sei eine Täuschung; es gäbe kein Publikum. Denn vor der Seele

ist tausendmal eins stets gleich tausendmal eins und nicht gleich tausend. Öffentlichkeit einer tragischen Handlung sei vorhanden, dem Bedürfnis nach Öffentlichkeit einer Komödie sei genügt, auch wenn nur ein Zuschauer dasitze, auch wenn nur die Spielenden, im Augenblick des Nichtspielens, einander ansehen, abschätzen, tadeln, loben. Dieser Satz ist falsch wie nur irgendein falscher Satz; der Sachverhalt, den er auszusprechen wähnt, besteht nicht. Denke dir ein Gewitter in einem Trichter über einem Hause: das ist die Darstellung des Dramas, der Symphonie vor einem einzigen Zuschauer und Hörer. Öffentlichkeit, Menge, ein Rhythmus in tausend Herzen gebannt: das ist der unerbittliche Wille des Dramas, das ist sein Gesetz, seine Vollendung. Wer es demokratisch nannte, hat entweder seine Gläubigen und Leser verspottet oder er hat ungenau hingesehen. Sieh scharf zu, kneife die empfindlichen Augen ein: ist im maßlosen Beifall nach jedem Hamlet auch nur eine Spur von Abstimmung? Bejahen hier Menschen, welche außer sich ihre Handflächen aneinanderschlagen, sich selbst. Sagen sie: dies gefällt uns, darum ist es etwas wert?

4.

Der Raum selbst, der weite Raum des Theaters, fordert die Menge. Indem er seine Mauern weit wölbt, indem er das Dach hoch oben ausspannt wie ein Segel über die Arena, wie das Gewölbe über die Kirche, lädt er die Menge ein, sich zu versammeln. Aber er, in dem der Einzelne friert und, den Gewalten ausgesetzt, sich krümmt, er, der die Menge umschließt, hegt, sichert, er schafft sie nicht aus den Einzelnen. Wohl ist er ihnen dunkel, wohlig, wohltätig gegeben; wohl fühlen sie ihn mit dem Raumsinn des Menschen, der das Hochgereckte innerlich mitspürt, indem er sich reckt, das Weitgebreitete ausfüllt durch sein Gefühl, und der die schön geordneten, zueinander frei sich schmiegenden Verhältnisse des großen Raumes mit seiner Empfindung für Harmonie genießen kann, nur weniger bewußt, wie die Maße eines Schranks und einer Vase.

Aber, noch einmal: er schafft nicht Menge aus tausend Atomen. Und doch ist in jedem Theater, in jedem großen symphonischen Saal noch heute die Kirche enthalten und die Arena der Griechen, aus denen sie entstanden. Jede Kirche, auch die kleinste, ist prinzipiell ein ganz großer Raum, für die Menge, für die Gemeinde. Die Gemeinde aber hat nur im Einzelfalle Grenzen; dem Wesen nach umfaßt sie alle, die eines Willens sind, und die anwesende Zahl ist eine Zahl von Repräsentanten unendlich vieler. Der Stuhl der Chorherren in der Kirche mit seinem Gitter, die Loge des Theaters mit ihren Scheidewänden hört nicht auf, mit der Menge im Bunde zu sein. Nur daß, zu reinerer Sammlung, hier eine Seele sich in sich gegrenzt hält, wie der Betende, der sich inmitten der Gemeinde, ohne die er nicht beten könnte, den Gebetmantel über den Kopf gezogen hat und so, vom Tallith gehegt, seine von der Gemeinde geteilte Inbrunst reiner, heller dem Ziel entgegenhebt.

5.

Unmittelbare Wirkung des großen Raumes besteht nur auf einen: auf den Darsteller. Ihm sitzen im Dunkeln nicht einzelne gegenüber, sondern: Menge, Publikum, Öffentlichkeit. Und wenn er sich tausendmal täuschte, wenn diese Anschauung objektiv ein Irrtum wäre: sie ist seine Anschauung, sein Erlebnis, undiskutierbar und wirksam. Kassandras Arme heben sich angesichts der Menge, ihre Klage wirft sich der Öffentlichkeit zu. Und weiter: Öffentlichkeit befeuert. Von der Existenz jener Vielheit im Dunkel geht dem Darsteller eine erregende Gewalt zu; seine Kraft wächst, seine Bedeutung ist gesteigert, sein Herz schlägt stolzer, denn er steht und spricht für die vielen und zu ihnen. Hier entwickelt sich bedeutend der Unterschied zwischen dem zarten und heimlichen Raume des kleinen Theaters und dem riesenhaften Rund der Arena. Zu einer großen Menge reden und von ihr Gefolgschaft erzwingen: um wieviel härter vibriert das Herz! um wieviel heftiger spannt sich der darstellende Wille! um

wieviel erregter, inbrünstiger, leidenschaftlicher reckt sich der befehlende Zwang aus dem Darsteller, der diese große Zahl bewegen soll und will! Die Geste muß befehlender sein: sie wird es! Das Wort muß ganz aufgesogen sein von angespannter, wild gereckter, noch an der Grenze, hinten, fern, befehligend wirksamer Bedeutung: wie hart geballt und geschleudert muß es von den Lippen fallen! Und wie groß ist die Gefahr des Versagens vor einer solchen Menge! Muß nicht der blendende Rausch der Produktion an seinem schwachen Gefäße rütteln, dem Schauspieler? Die Erregung, die Intensität, die Energie des Spielers wird von all den Menschen vervielfacht: und vervielfacht wirft sie sich in sie zurück, in vollen wilden Güssen. Schauspieler, wahre Schauspieler werden aufgepeitscht sein bis zu ihrem Extrakt — und nicht vergröbert. Vergröbert wird der Macher, der kalte oder dressierte Zusammenflicker von Gebärden und Stimmanwendungen, der in seiner armen Routine befangen das Dickste und Gröbste für das Wirksamste hält. Aber noch nie dürfte das Niveau des Machers die Maße angegeben haben für die Gestaltung künstlerischer Mittel, deren eines der theatralische Raum ist — oder nie hätten Wagner und Bruckner das moderne Orchester schaffen dürfen, mit welchem sich auch das Nichtssagende Bedeutsamkeit anschminken kann. Mit der ganzen elektrischen Kraft geladen, die eine unsterbliche Gestalt dem sterblichen Darsteller entpressen kann, wird sich das Werk in die Menge stürzen: aus tausend Seelen wird es die Menge schaffen.

6.

Ja, das Werk zeugt die Menge, es zeugt sich die Gemeinde, es selbst bohrt aus den Hölzern die Funken, die Flamme! Gibt es nicht mit seinen ersten, einführenden, Atmosphäre, Schauplatz, Bedingungen, Gesetze aufstellenden Szenen den tausend schmalen Sonderrichtungen, die jeder der Zuschauer mit ins Theater bringt, eine breite gemeinsame Richtung? ein Ziel: die Begebenheit; eine Haltung: die immer heißere Teilnahme; einen Wunsch:

den Ausgang; eine Gesinnung: die Hingabe? Tritt nicht, von Vorgang zu Vorgang, von Bewegung zu Bewegung an die Stelle der Zerspaltenheit in tausend Interessen die Vereinigung zu einem Geiste: dem des Werkes? Haben denn all diese Seelen eine Wahl, wenn sich die Antigone des Sophokles in der ganzen Reinheit ihres radikalen Menschentums vor ihnen aufrichtet? Wenn in dieser haßvollen, ganz zerstörten deutschen Welt sie dies Wort, ihr Seelenwort: „Zum Hasse nicht, zur Liebe bin ich!“ unerschütterlich mit ihrem Tode siegelt? Dann oder niemals schlägt die Flamme des Geistes durch die Menge und erzeugt Gemeinsamkeit in den Herzen; die Erschütterung, mit der sie das Werk begnadet, die verwandelnde Reinigung von Tausenden, die endlich erstandene Einheit in der Ehrfurcht, die erhebende, adelnde, weihende Macht eines solchen Abends vollbringt das Wunder der Zurückwandlung von erstarrten Einsamen zur bewegten, geläuterten Gemeinde — oder man baue keine Theater mehr; man schließe sie. Denn den Einsamen überwältigt in der Nacht des Lesens dieser Geist ganz rein, um seinetwillen genügt Orchestra und Bühne der Phantasie; ihn, den Lesenden, weihen die Genien des Gedichteten und des Dichters und die Gemeinschaft mit den Schemen aller, über die Zeiten hinweg, deren Seelen jemals vom Winde solch gedichteten Geschicks umrauscht, berauscht wurden. Die Erhebung einer Menge, Sinnbild des Volkes, Sinnbilds der Menschheit, ist der Sinn und die Erfüllung des Theaters; Brüdern und Schwestern des Fühlens zu entlassen ist seine Erfüllung. Das Gefühl der Fühlenden steigert sich aneinander, die Erhebung wird wirklicher und fruchtbarer, ja sie wird überhaupt erst wirklich durch die Erhebung und Einschmelzung einer Menge. Wenn erst einmal vor einer echten Dichtung eine ganze Legion von Menschen schamlos weinen könnte, wie sie schamlos lachen kann, wenn die Tränen eines ganzen Volkes vor einem einzigen Opfer fließen könnten — wir wären allesamt gerettet.

7.

An dieser Stelle dürfen wir sagen, was der Beifall der aneinanderschlagenden Hände ausspricht: keine Abstimmung; nicht: dies gefällt uns, darum ist es etwas wert — sondern: dies hat uns zu sich erhoben, darum sind wir es wert; dies ist, für diesen Augenblick der Erlösung und, wären wir besser, für immer, unser Geist, unser Sein. Diktatorisch ist der Geist der Dichtung und sie bejahen diese Überlegenheit, sie erkennen sie an, sie fühlen sich als Folgende von innen her. Der vergißt, was Erhebung ist oder hat es nie gewußt, der nicht zugibt, daß der Rang des Menschen und der Menge abhängt von dem, was sie zu erheben vermag; von einem schlechten spekulanten Rührstück erhoben werden können: das ist der Rang des elenden Durchschnitts; wer aber von den vier Leichen, die am Ende des Hamlet die Bühne decken, an seiner Erhobenheit beeinträchtigt wird, der mag vielleicht ein sehr zarter Zeitgenosse sein: von seinem Wissen um Schicksal, Dichtung und zeitlose Größe aber vermag er nicht zu überzeugen. Ganz unabhängig von der Erkenntnis des Menschen ist der Wert der Dichtung nicht, aber nicht eine, nicht diese just bejahende Gemeinde stellt ihn fest: die innere Art der Erhebung vielmehr, wie sie sich vor dem Selbstbewußtsein des geisterfaßten, des philosophischen Menschen ausweist, Höhe, Weite, Horizont, Adel und Zeitlosigkeit der Erhebung selbst gibt ihn kund und die Tat, die sie der erschütterten Seele zu entlocken vermag, oder der Vorsatz der Tat zusamt der dauernden, bewahrenden Kraft, die im Augenblick der Not im edlen, wahrhaften, im seelisch jungen Menschen zündet. Auf den Menschen zu wirken vermag wahrhaft, über die Zeiten und Nationen, die Stände und Klassen hin nur jene Dichtung, die aus dem ewigen Geiste der Menschheit den Geist und die Form — die Gestalt empfangen hat.

8.

Jede Dichtung ist ohnmächtig, wenn der Mensch nicht mit ihr will oder nicht kann. Der vom Hunger Verzehrte,



Gerda Müller

Staatstheater Berlin



der diesem Hunger nichts mehr entgegenstellen kann, der Verzweifelnde, der sein Gesicht von seinem Verlust oder seiner Verzweiflung nicht wegwenden mag: ihnen ist kein Ohr gegeben, die Stimme zu hören. Das ist bekannt. Feiner aber ist jenes Nicht-Wollen des Menschen und sein Nicht-Können, tiefer die Vergeblichkeit des Gedichtes, wenn der ichsüchtige Mensch gelernt hat, der weckenden, rufenden, Tat und Nachfolge heischenden Stimme des Werkes und des Schöpfers die listige schwelgerische Kühle des puren Genusses entgegenzusetzen; wenn er vorgibt, mit dem Anruf der Nachfolge nicht gemeint zu sein, weil der sich nicht an ihn, den Genießenden, wende, sondern an jene Menschen der Gedichtwelt eben, dieser gerahmten Welt, deren Rahmen nur der Barbar und das Kind mißachte; wenn er das heroisch und erschütternde Leben Hölderlins, Beethovens und seine weckende Gewalt abprallen läßt an dem Bewußtsein, daß ihn, den allgemeinen Menschen, und seine Unzulänglichkeit ein so großes Vorbild nicht betreffe; daß der Sinn so außerordentlicher Schicksale in ihrer Außerordentlichkeit beschlossen sei und ihn — wer bin ich, daß ich gemeint sein könnte! — außer jeder Acht lasse. Wir wissen die höllische Geschicklichkeit des Menschen! Er hat Gott in den Himmel gebannt und seine Gebote nur für das geistliche Leben, nicht für das irdische, das Leben jeden Momentes, verbindlich gemacht; er findet ihn bestenfalls mit einem Gebete ab und entnimmt das Gesetz des Alltags der Bilanz seines Geschäftes; er hat den Menschen Jesus zum Gott und damit unschädlich für das reale Leben gemacht; er nennt seine Nachfolger Heilige und ist glücklich, daß man an ihn und sie nur zu glauben braucht, um — in einem besseren Jenseits — selig zu werden! Er weiß nicht mehr, daß man die Evangelien wörtlich nehmen muß, wie die Juden ihr Gesetz nehmen! Er kommt dahin, daß er diesen Menschen Luther bejaht und seine Sendung darin erkennt, daß er Fürsten und Herren mit der Peitsche seines Wortes aufreizt, die armen verzweifelten Bauern zu vertilgen, weil sie das Evangelium wörtlich nahmen. Religion wird ihm

ein Akt des unverbindlichen Glaubens, Kunst eine Angelegenheit des fruchtlosen, schwelgenden Genusses.

9.

Nein, Europäer, nein, nein, Deutscher, nein, Mensch! Sie haben dich belogen! Sie haben deine Seele unschädlich gemacht, indem sie dir „Einstellungen" gaben! Es ist nimmermehr so, daß du Antigone bewundern sollst oder gar die gestaltende Kraft des Sophokles! Sondern leben sollst du wie sie! Sondern ein Mensch sein wie sie! Sondern wollen wie sie! Sondern dich schämen und läutern wie sie!

10.

Aber sie haben eine Scham voreinander: sie schämen sich ihrer Erhobenheit! Sie wissen lieber ein geheim getanes Verbrechen in Kenntnis des andern, als daß sie ihm ein weinendes Gesicht zeigten. Und so gefährlich gemischt ist die Menschennatur, daß noch in dieser Scham eine Tugend liegt, die Schamhaftigkeit der sich entblößt fühlenden Seele, die sich entsetzt vor der Möglichkeit feindlichen Gelächters. Ach, es ist schwer, zu Menschen zu reden; ihnen Trotz beizubringen gegen das Gelächter der Nebenmenschen, der ja auch nur lacht, weil er sich der Tränen schämen würde. Und so hält einer den andern für boshaft, und beide bleiben dürr und böse.

Darum soll man große Theater bauen. Denn in der Menge, die ergriffen ist, schämt sich der Einzelne am wenigsten; folgt er im Dunkeln am leichtesten dem seelisch Reineren, den er vorangehen spürt. Wie Kinder machen sie einander Mut, im Finstern. Sie werden in Gemeinsamkeit besser; wenn es hell wird, schämen sie sich nicht mehr so sehr ihrer Ergriffenheit und Entrückung. Sie werden liebenswerter und sie vergessen so noch am ehesten die verfluchte Geschicklichkeit und Einstellung. Und so erhellt sich am Ende, warum man vom Einzelnen nirgendwie unmittelbar zur Gemeinde, zur Menge fortschreiten kann: weil nicht der Rost das erste ist, sondern das Eisen;

weil ein Stein schnell vom Turme fällt und nicht wieder aufsteigt, sondern mühsam emporgewunden oder getragen werden muß. Weil der Geist zuerst in der ergriffenen und verbundenen Gemeinde war und dann erst, in Zeiten der Erstarrung und Vernichtung zum Einzelnen herabsank; weil der Einzelne Atom einer verbrannten Gemeinde ist, Rost, der Stein, der vom Turme fiel. Und darum ist es das Werk, das ihn wieder hinaufträgt und zur Mauer fügt. Warum aber die Werke der Dichter und Künstler solches vermögen, das hat uns Gustav Landauer, der Ermordete, Geschändete und Ungesühnte gesagt, wie nur er dergleichen sagen konnte: „All ihre Konzentration, all ihre Form, die ihnen mit gewaltiger Schmerzlichkeit lebendig ist und oft viel stärker und umfänglicher ist, als ihr Körper und ihre Seele ertragen kann, die unzähligen Gestalten, und die Farbigkeit und das Gewimmel und Gedränge des Rhythmus und der Harmonie: all das — hört es, ihr Künstler! — ist ertötetes Volk, ist lebendiges Volk, das in ihnen sich gesammelt hat, das in ihnen begraben ist und aus ihnen wieder auferstehen wird." (Aufruf zum Sozialismus Seite 7.) Wie dies gemeint ist aber lese man dort und auf allen Seiten dieses menschenrufenden Buches. Die Menge zerfiel zu Menschen. Das Kunstwerk, das in großen Räumen unmittelbar aus dem wollenden Menschen die erschütterte Menge schafft und in der Menge den tatbereiten Menschen erglühen läßt — aber nur dann ist der Raum geweiht — dieses Werk ist ein Wagen des höchsten Geistes. Und wir, denen Kunst Sonne und Zentrum des Lebens im Geiste ist, sehen im fruchtlosen Genießer den Entheiliger des Geschaffenen — und wir schreien ihm zu, daß er Eunuch und Verfälscher und Dieb am Geiste ist. Denn wir auch, mit schwachen Stimmen, rufen auf; auch wir, indem wir Gestalten schaffen, verbergen die Leidenschaft des Wollenden, und nur weil unsere Schöpfungen die Seele aus dem Menschen locken oder reißen sollen, vermögen wir zu leben ohne das öffentlich aufzustellen, was uns im Verborgenen und Kleinen Aufgabe ist: das Beispiel.

Kritik

Von

Bernhard Diebold

Kritik der Kunst ist nicht Kunst der Kritik.

Kritik ist Wille zur Erkenntnis und Ordnung der Dinge. Sei ihr Gegenstand die reine oder die praktische Vernunft, Naturerscheinung oder Kunstschöpfung — so bleibt wesentliche Kritik im Geltungsbereich der Wissenschaft. Das muß in einer schöpfungsarmen Zeit betont werden, da die Kritiker um ihres Schreibstils willen als Künstler gelten wollen, während die Maler kritisch theoretisieren und neun Zehntel der einst „schön" genannten Literatur mehr Zeitkritik als Zeitgestaltung treibt: mehr Programme denkt, Anklage und Bekenntnis schreit als wirklich neues Wesen schafft. Die Phantasie der von der Maschine menschlich entwerteten Epoche erschafft nicht mehr das Wesentliche, sondern nur das Ungefähr der Dinge. In einer verkehrten Welt vermittelt der Künstler im Hauptberuf weltanschauliche Erkenntnisse, und der Kritiker protzt mit seinen Kunstformen. Keiner getraut sich auf dem relativierten Kulturboden Europas ganz als das zu gelten, wozu ihn eine eindeutige Aufgabe verpflichtet. Man will nicht Wissenschaftler sein auf den Gebieten des Gefühls und des Geschmacks, um ja nicht aus den eigenen Gefühlen und Geschmacksurteilen logische Konsequenzen ziehen zu müssen. Nicht etwa deshalb, weil die Ratio schließlich an das Irrationale stößt und ihre Leiter in die Leere reckt; sondern man mißtraut ganz einfach seinen innersten Wallungen und Glaubensbekenntnissen viel zu

sehr, als daß man von ihnen aus methodisch weiter zu bauen wagte — wie Lessing oder Ludwig oder Tieck. Doch wird diese Angst und Unsicherheit von keinem zugegeben, sondern man erklärt in falscher Demut, daß das Denken und die Kunst sich nur feindlich berühren könnten. Die meisten Künstler aber merken heute gar nicht, wie ihre Werke vor Denkerrunzeln verschrumpft sind, und die Kritiker unterscheiden nicht das verstandesmäßige Zerpflücken eines Phantasiewerks vom Denken über das Kunstwerk. Nicht als bloße Beschreibung des Einzelnen oder als temperamentvolle Zensurverteilung, sondern als wissenschaftliche Klärung und Ordnung der Kunstsphäre erhält die Kritik Eigenbedeutung und Geistwert.

Der Begriff der Wissenschaft muß allerdings weit gefaßt werden. Die anerkannt wissenschaftlichen Disziplinen der Kunst- (Literatur- und Musik-)Geschichte, der Kunsttheorie (Kunsttechnik, Poetik, Harmonielehre usw.) und der Ästhetik (als der Lehre von Wesensgrund, Erscheinung und Wirkung der Kunst) sind für den Kritiker nur Wege in die Zelle seiner Kunstbetrachtung. Denn diese Wissenschaften beruhen doch hauptsächlich auf Erfahrung und Erkenntnis vergangener Kunst, während der Kritiker vornehmlich der Gegenwart des lebendigen Kunstschaffens Darstellung und Wertung gibt — und die Vergangenheit und Zukunft als Perspektiven aus seinem momentanen Blickpunkt sieht.

Die Historiker der Bildkunst, Literatur und Musik verzeichnen die Veränderungen des Kunstausdrucks in chronologischen Reihen vom Einst zum Jetzt. Der Kritiker aber zieht Vergleichslinien in umgekehrter Folge: von der zeitgenössischen Schöpfung zum klassischen oder primitiven Kunstwerk. Denn auch er braucht Vergleiche; und wäre es nur, um Epigonen zu entlarven und Originale zu bestätigen.

Die Kunsttheoretiker unterrichten uns über die architektonischen oder malerischen Techniken, über Metrik, Strophenform und dramaturgischen Kunstverstand, über Harmonie und Kontrapunkt — und erweisen dabei ein

handwerkliches Wissen, das aus der inneren Gesetzmäßigkeit vergangener Meisterwerke abgeleitet ist. Der wahre Kritiker wird diese Gesetze nicht zur verpflichtenden Vorschrift für werdende Talente mißbrauchen, da er weiß, daß jede neue Kunst sich ihre eigene Regel schafft. Er braucht aber dieses Wissen vom Schaffen früherer Meister, um ihrer inneren Konsequenz auf die Spur zu kommen und sich auf möglichst vielen Wegen dem technischen Geheimnis der Kunstwirkung zu nähern. So wird sein Wissen über die Verwendbarkeit der Stoffe und die Ausdruckskraft bestimmter Formen so weit geschärft, um junge Künstler ohne eigene Technik vor falscher Tradition zu behüten oder auf das ihrer Persönlichkeit gemäße Vorbild hinzuweisen. Er bewährt sich ebenso als Erzieher, wenn er naturentfremdete Allegoriker vor Shakespeares oder Rembrandts Kunst des Könnens stellt, wie wenn er seine Warnung ausspricht vor der theatralischen Maltechnik Riberas, der Schillerschen Rhetorik oder der Bachschen Kontrapunktik — die ohne Bachs und Schillers Geist Mechanik werden.

Auch die wissenschaftlichen Ästhetiker ziehen ihre Schlüsse fast durchwegs aus historischem Material und bestimmen das Kunst-Wahre und das Kunst-Schöne notwendig aus dem allgemein-gültig Gewordenen. Die Bestrebung der Ästhetik zu Prinzipien von universalster Geltung zu gelangen, läßt sie zu oft die ungeheure Mannigfaltigkeit der einzelnen Kunstwerke vergessen und unterjocht die Eigengesetze des individuellen Künstlerschaffens nur zu leicht dem Regelmaß eines untadeligen Systems. Gerade durch die systematische Einseitigkeit wird aber ein bestimmtes Teilgebiet der Kunstsphäre in übertriebener Deutlichkeit nur um so sichtbarer; zugleich aber auch von einem anderen System aus völlig kritisierbar. Burckhardts und Meyer-Graefes Auffassungen des Barocks brächten sich gegenseitig um.

Der Kritiker schwört auf kein System, aber er benutzt alle. So entgeht ihm keine Möglichkeit der Einstellung. Durch Hanslicks Auffassung der Musik als Ornament und

durch Hauseggers „Musik als Ausdruck", durch Winkelmanns und Burckhardts Antike, durch Taines Milieu- und Boileaus Form-Betrachtung wird der Kunstglobus von allen Seiten umforscht und belichtet. Aber jeder von diesen Kunstweisen — von Aristoteles bis Theodor Lipps — sagt ihm nur von einer Art des Schönen und Erhabenen, die aus unvergleichlichen Meisterwerken zu ihm sprach. Und nur die weitesten Begriffe (die in ihrer Weite auch die undinglichsten bleiben) überdauern die bestimmte Kunstperiode, aus der sie abgeleitet sind. Der Kritiker wird etwa für die tiefe Wahrheit der „Einheit im Mannigfaltigen" vor dem neuzeitigen Künstlerwerk auch eine neuzeitige Anwendung suchen müssen: er wird die „Einheit" bei Unruh oder Kokoschka ganz wo anders suchen, als wo sie Aristoteles und Lessing fanden. Aber die ästhetische Schulung macht ihn zum feinsten Instrument: die Unterschiede von Kunst- und Natur-Erlebnis aufzuspüren, das Traurige vom Tragischen oder das Bombastische vom Monumentalen abzuscheiden. Sonst hielte er die Pyramide für gewaltiger als die Sainte Chapelle in Paris, das Eisenbahnunglück für menschlich ergreifender als den „Wilhelm Tell" und die nackten Göttinnen eines Bronzino für „schöner" als die entsinnlichten Heroinnen der Sixtinischen Decke. Der Kritiker schützt sich mit ästhetischen Methoden vor Überrumpelung der Sinne durch „naturwahre" Tränenausbrüche in Drama und Kino, durch die appetitanreizende Saftigkeit der Stilleben und die verführerischen Akte. Aber seine eigene Ästhetik widerstrebt dem System und ist immer eine werdende, die sich am Neuen täglich verjüngt und erweitert, das Unvollendete verwirft oder zu entwickeln sucht und das nach den Geschmacks-Gesetzen der Zeit relativ Vollendete einer neuen Generation von Theoretikern und Ästhetikern zur Systematisierung anpreist und wissend bereit hält.

II.

So errichtet sich der Kritiker aus den speziellen Kunstwissenschaften nur den Kulturboden und das Observa-

torium seiner eigentlichen Tätigkeit. Sein schöpferisches Walten geschieht nicht in der Sphäre der ein für allemal historisch oder denkerisch festgestellten Tatsachen und Verhältnisse, sondern in jener obersten geistigen Schicht, wo auch das wissenschaftliche Genie nicht mehr mit objektiven Feststellungen der Empirie oder der Logik arbeitet, sondern aus dem Subjekt heraus, aus Intuition oder persönlicher Glaubenskraft Erkenntnisse zu wissenschaftlichen Behauptungen macht.

Jedes große Kunstwerk hat ein Geheimnis, dem historisch oder technisch oder ästhetisch nicht mehr beizukommen ist: jenes irrationale Fluidum, in dessen Strahlung das sinnlich oder begrifflich erfaßbare, zeitlich oder räumlich festgelegte Bildwerk oder Dichterwort glühend aufleuchtet und den symbolischen Hintersinn seiner Ewigkeitsgeltung erkennen läßt, wo sich das Vergängliche zum Gleichnis verwandelt. Hier wird die Kunst zum Wunder und zur Beseligung. Vor dieser magisch-mystischen Ausstrahlung des Kunstwerks versagen alle spezialwissenschaftlichen Aufklärungen — und doch zielt jede wahrhaft kritische Forderung auf die Vermittlung dieses Irrationalen durch die Kunstform. In diesem Verlangen, im Entdecken und gesetzlich-methodischen Feststellen der erfolgten Symbolstrahlung ist der Kritiker Wissenschaftler im höchsten Amt.

Denn überall, wo die Wissenschaft genial und intuitiv wird, benutzt sie die objektiven Methoden der Einzelwissenschaft nur zur Einkreisung des irrationalen Wissensbezirks. Die Konstruktion des Kopernikus, die mathematische Zahl i, das Unexistente der negativen Zahlen, die Unwirklichkeit der Größe Null, die ungeheure Hypothese des Weltäthers, die Deszendenztheorie Darwins, die verschiedenen Geometrien, die Geschichtsbetrachtung Herders oder endlich die Postulate Kants von der unbeweisbaren Dreiheit von Freiheit, Gott und Unsterblichkeit — das sind im letzten Sinne nicht weiter ableitbare Intuitionen des Subjekts, Erfindungen denkerischer Phantasie; und doch nach ihrer wissenschaftlichen Klärungskraft und



Fritta Brod

Stadttheater Zürich



ordnenden Gewalt die genialsten Beweise und ahnungsvollsten Beziehungen zum Irrationalen im Weltall der Natur und des Gottes. Zu diesen Erkenntnissen sind von einer Intuition, von einem Einfall aus die Assoziationsreihen des Verstandes erst hingeführt worden. Ihr Ursprung ist Erfindung und Ahnung, erst ihr Resultat wird Wissenschaft.

In solcher Bindung zwischen Phantasie und Denken, zwischen Subjekt und Objekt steht der große Kritiker vor dem Kunstwerk und will dem Einfall, dem Schauer des Gefühls, dem Unaussprechlichen zum Mittler für die Vielen werden. Er muß das Irrationale suchen und feststellen, er muß mit ästhetischen, theoretischen und historischen Instrumenten den Leib des Kunstwerks messen, prüfen und anatomisieren, bis er die Seelenkammer findet, die in jedem Kunstkörper an einer anderen Stelle eingewachsen ist. Der Kritiker geht ganz anders als der spezielle Kunstwissenschaftler auf das noch Unbewährte und Unbekannte ein. Er findet von hundert kunstähnlichen Artefakten vielleicht nur ein Gebilde, das in seiner Unvollendetheit den kleinsten Keim von Kunstsymbolik in sich trägt; von tausend Werken aber auch vielleicht nur eines, dessen symbolischer Keim von innen her die Formgestalt zu eigenartiger Erscheinung werden ließ; von zehntausenden nur eines, wo die „innere Figur" des Symbols mit der äußeren Wort- oder Bildgestalt restlos vereinigt wurde, so wie Seele und Leib. Der Kritiker ist weniger Erklärer des Gewordenen als Auswähler und Entdecker im unerforschten Reich der Künstler, die ihrer Zeit voraus sind. Er ist jederzeit bereit, ein altes Gesetz dem neuen Phänomen zu opfern. Er ist weniger Systematiker der Werte als der Beschaffer des Materials zu neuen Konstruktionen. Er mag im weiteren Ausbau seiner kritischen Ergebnisse selbst zum Ästhetiker, Theoretiker und Historiker werden — wie der Kunstwissenschaftler im zweiten Grad gewöhnlich doch auch lebender Kritiker ist —; aber sein Wesensreich ist die abenteuerliche Reise in die systemlose Kunstwirklichkeit, der Entdeckungsflug ins Un-

erforschte, und seine Werkleistung ist Beobachtung, Bericht und Wertung nach den werdenden Gesetzen der in die Zukunft wachsenden Kunst. So bereitet er neuartige Wege vom Bekannten der Vergangenheit zum Unerhörten der Zukunft; weist die Zusammenhänge, die bei aller Verschiedenheit der Formen doch jedes Kunstwerk mit dem anderen verbindet; erklärt die Hemmungen, die sich dem ungewohnten Blick entgegenstellen; beseitigt mit ästhetischer und historischer Methode die Trübungen des Blickfelds beim weniger Vollendeten; macht alles Materielle an der Formung unwichtig vor dem Wunder des Irrationalen. Und formuliert einer werdenden Kunst die selbstgegebenen Gesetze.

III.

Der im Ideal seiner Vollendung gezeichnete Kritiker existiert natürlich nicht. Aber jeder wahrhafte Kritiker muß diesem Ideal ähnlich sein. Die elementarste Voraussetzung seines Berufs ist das Talent der passiven Künstlerschaft: die Fähigkeit des inneren Nachschaffens des Kunstwerks. Man setzt dieses Vermögen zu Unrecht ohne weiteres bei einem normalen Publikum voraus, während es nicht einmal ein Drittel der sogenannten Kritiker besitzen. Die meisten Tagesskribenten bringen nicht einmal das volle Interesse auf, um sich bei den Kunstwissenschaften die nötigen Präzisionsinstrumente für ihre Sinne und ihr Denken zu verschaffen. Sie bewältigen alle Probleme mit ihrem vorgeblich immensen angeborenen Kunstgefühl; aber ihre Liebe zur Kunst heißt nur Genuß, nicht liebende Erforschung und Versenkung. Mit dem genießerischen Dilettieren allein ist die Berechtigung zu ihrer öffentlichen Tätigkeit jedoch noch keineswegs gegeben; und auch ein rezeptives Genie des Kunstgenusses muß es sich sauer werden lassen mit der Formulierung seiner seelischen Einfühlungen und geistesgesetzlichen Abstraktionen.

In der Tagesliteratur begegnet man am ehesten drei Typen von Theaterkritik: dem Referat, der Impression

und — der Kritik. Das Referat spricht wesentlich vom Werk; die Impression von der Wirkung; die Kritik konstruiert die Einheit von Werk und Wirkung und gewinnt daraus den Wert.

Referent, Impressionist und Kritiker sympathisieren bewußt oder unbewußt mit je besonders einer der drei Kunstwissenschaften. Mehr oder minder wird der Referent vorwiegend der Kunstgeschichte zugetan sein, der Impressionist der (psychologischen) Ästhetik, der Kritiker der Theorie der Künste. In reiner Scheidung kommen sie nicht vor: denn kein Kunstinteressent vermag die Brocken seines historischen, ästhetischen und theoretischen Bildungsmaterials aus Schule und Lektüre völlig auszuschalten; und keiner steht in negerhafter Naivetät vor dem „Faust" und Werfels „Spiegelmensch" — oder diese Werke kämen bei solch primitiver Betrachtung zweifellos zu Schaden. Auch der unbeträchtlichste Rezensent steht im traditionellen Wissenschaftsbereich; und selbst der genialste Impressionist empfängt den Kunsteindruck auf ein kulturell verarbeitetes Gemüt und streitet sich mit tausend Kunstbegriffen, die ihm von Herder, Lessing oder Nietzsche auf die Zunge gelegt werden.

Der Referent will objektiv sein; er gehört dem Objekt; er schildert und beschreibt. Seine Hauptleistung ist die Inhaltserzählung. Er bringt mit gutem Glück die Begebenheiten der „Wildente" in eine Feuilletonspalte, widmet ein paar Sätze der unsichtbaren Seelenhandlung und sagt zum Schluß, beinahe schon anhangsweise, wie es ihm gefallen hat. Noch mehr als sein eigenes Genußorgan benutzt er zur Wertung des Werks den Beifall des Publikums. So bleibt er in Distanz und sieht vor lauter Sachlichkeit fast nur Materie. In der Verantwortung seines Berufs dient er dem Bildungswissen. Er nennt die Jahreszahl der Entstehung des Werks und der Geburt des Autors. Und wenn er sich schon vertiefen will, steigt er in die Geschichte und vergleicht am Klassischen und Antiken. Er ist der Bildungsphilister unter den Rezensenten.

Seine unpersönliche Stellungnahme zur „Sache“ benimmt ihm oft die Fähigkeit der Hingabe und damit das Erlebnis der Kunst. So übernimmt er die Wertungen der normativen Ästhetiker, deren Normen aus vergangener Meisterkunst gewonnen wurden, und mißt damit kopfschüttelnd die moderne Kunst. Sein Wesen ist demnach konservativ. Doch verurteilt er keineswegs das Neue, soweit er noch Vergleichungsmöglichkeiten mit früherer Kunst sieht; oder wenn ihm ein Kunstgesetz aus dem Aristoteles einfällt, dessen Begriffsweite auch das „unreife“ oder „ungesunde “Frühwerk eines Stürmers und Drängers noch in den Bereich von Mitleid, Furcht und Katharsis hineinzieht — wie der himmlische Vater den verlorenen Sohn. Der Referent glaubt nur „die Sache“ zu bringen; doch sieht auch er die Sache nur durch das Kulturauge der großen Lehrer oder seiner Zeitmeinung, falls er nicht irgendwie auch subjektiv empfindet: nämlich als Impressionist.

Der Impressionist ist sein polarer Gegensatz. Das Ich ist ihm alles. „Wie ich es sehe!“ ist sein Motto. Was ihm gefällt, ist gut; was ihm mißfällt, ist schlecht. Das Werk wird unwesentlich vor seiner persönlichen Wirkung. Bezieht der Referent vorsichtig seine Wertung aus der Tradition, so herrscht beim Impressionisten nur die Gegenwart. Jenen belasten Jahrtausende; dieser wertet aus der Laune des Augenblicks. Das Historische ist ihm langweilig, und erst das Überraschende reizt ihn auf. Sein Wesen ist radikal. Seine Karikatur ist der Snob.

Er verwandelt das Werk in seine „Auffassung“. Im Gegensatz zum Referenten verzichtet er gern auf die Erzählung des Dramen-Inhalts. Das ist ihm nur Stoff; er aber will Geist um jeden Preis. Dieser Geist ist naturgemäß nicht nur dem eigenen Gehirn erpreßt; er hat zwar nie studiert, aber die Wissenschaften alle überflogen. Aus den ästhetischen Systemen pflückt er Aphorismen als Eideshelfer seiner Wertungen, seiner Geschmacksurteile. Er kennt nur Liebe und Haß; doch keine Gerechtigkeit. Seine wesentlichste Aufgabe sieht er im Aus-

druck seiner Stimmung. Seine Darstellung ist daher weniger erklärend und beschreibend als lyristisch, temperamentvoll oder witzig: Ich weine! Ich wüte! Ich lache! Er setzt seine Autorität voraus und beweist nichts. Er haßt Logik und System; gibt sich am unmittelbarsten dem Genuß des Kunstwerks hin und erspürt werdendes Talent am ehesten. Aus Stimmung produziert er selber wieder etwas Kunstähnliches — macht Kunst aus Kunst. Nur durch Stilkunst (oder Künstelei) gelingt ihm die Wiedergabe seiner glitzernden Impression. Er ist der Kunstbegabteste unter den Rezensenten — nicht aber der Kunstkritischste: seine Wertungen sind keine Erkenntnisse.

Über dem starren Referentenwillen zum objektiven Werk und dem eiteln Anspruch des Impressionisten-Ichs steht die bedingte, selbstgeschaffene Objektivität des wirklichen Kritikers. Für ihn sind die Objektsbetrachtungen des Referenten wie die subjektiven Genüsse des Impressionisten nur die selbstverständlichen Voraussetzungen seines Berufs. Subjektiv bleibt er wie irgend einer im liebenden oder hassenden Anschauen des Werks. Aber er untersucht mit allen Mitteln, ob sein Eindruck naturhaft durch den Erlebnisstoff oder kunsthaft durch Form und Gestaltung eines Erlebnisses gegeben war. Objektivität erstrebt er, indem er nicht nur die Wirkung des Werkes, sondern die künstlerische Absicht des Werkschöpfers festzustellen sucht. So erspürt er vor allem anderen, die mögliche Eigengesetzlichkeit des Kunstdings aufzusuchen, die durch Unreife und Ungeschick des jungen Talents oft verdeckt bleibt. Oft stellt er das künstlerische Ziel des Dichters erst ins begreifbare Bewußtsein, während es im Künstler selber noch jenseits der Erkenntnis dämmert. Zum Aufspüren neuartiger und verborgener Gesetzlichkeiten dient ihm als Sonde oder Lot der theoretische Apparat der Formenlehren, Dramaturgien und Stilbegriffe. Er erkennt damit leicht das traditionell Störende, stellt in gewandter Prüfung das formal Gebliebene in den Hintergrund und sieht dann um so deutlicher das junge Original. Er objektiviert sich nach Möglichkeit durch

Vergleichung ähnlicher Kunstformen wie ähnlicher Kunsterlebnisse. Er gewinnt aus dem Vergleich seiner sämtlichen Zustimmungen und seiner sämtlichen Ablehnungen die Einheiten seines Urteils, die sich zu einer allgemeinen Kunstanschauung ordnen lassen. Sie gilt ihm aber nicht als nunmehr automatisch wirkendes System, in dem für jeden Kunstfall schon das Ja oder das Nein bereit liegt. Denn dieses „System" ruht ja nur zum Teil auf den Objekten, zum anderen aber lebt es von den Impressionen des Subjekts. Diese Kunstanschauung ruht nie in ihren Dogmen, sondern erweitert sich von Eindruck zu Eindruck. Aber jedes noch so subjektive Kunsterlebnis des Kritikers ist eingebettet in den erkennbaren, durch Synthesen vereinfachten Kosmos seines kritischen Daseins. Und damit bleibt das Urteil im Zusammenhang mit allen übrigen Äußerungen des Kritikers in einer „bedingten Objektivität". Es ist methodisch aus dem Eindruck gewonnen: daher in seinem Resultat nachzuprüfen und der Diskussion bereit gestellt. Mag der Kritiker für viele auch irren, so erfährt doch der kritische Leser der Kritik durch die methodische Ableitung des Urteils aus einer totalen Kunstanschauung, wie der Kritiker zu seinem Lob oder zu seinem Tadel gelangen konnte und mußte. In dieser Kontrollierbarkeit der Kritik liegt ihr wissenschaftlicher Erkenntniswert. Gewonnen auf dem obersten Blickpunkt ins Irrationale durch das Perspektiv der seelischen Intensität findet der Kritiker die Zusammenhänge für die Mannigfaltigkeit der Objekte; und er vereinigt das Seelische und Körperliche im Geiste jenes Gesetzes, das für alle Kunst heißt: symbolische Form.

IV.

Die Feststellung der symbolischen Form ist die ästhetische Aufgabe des Kritikers. Aber das Kunstwerk hat seine Bedeutsamkeit nicht nur vom Blickpunkt der Ästhetik aus, so sehr der ich-süchtige Impressionist nur auf die Kunstgestalt des geistigen Eros achten mag; sondern das Reich der Kunst hat unbestimmte Grenzen gegen-

über dem Reiche des Ethos. Die Tragödie nimmt sich zum Stoff die Menschen, deren gesellschaftliches Schicksalspiel sich erst unter dem ethischen Aspekt von einem Gut und einem Böse vertieft. Die Anteilnahme am Formwerk der Kunst ist namentlich im Theater durchaus nicht nur ästhetisch mit Jambenklang und Farbenreiz gegeben, sondern ebenso ethisch oder religiös oder rein sinnlich intendiert. Da nun das aufgeführte Drama nach dem Willen seines Schöpfers durchaus zur Angelegenheit eines größeren Publikums gemacht wird, so darf der Kritiker — und namentlich der Tagesrezensent — die soziologische Wertung des Theaterkunstwerks nicht übersehen. Ein Drama kann weit mehr Kultursinn als Kunst in sich bergen; und dieser Wert darf nicht unbeachtet bleiben, darf inhaltlich nicht verloren gehen trotz dem Minderwert der Form. Es gibt Fälle, wo die Formkritik über der Inhaltskritik geradezu vergessen werden muß, wobei dann allerdings die Worte „Kunstwerk", „Genie" und „Dichter" Ersatz verlangen durch „Theaterstück", „Technik", „erzieherische Absicht"; und statt des hohen Namens Dichter: „Autor".

Wie der ästhetische Kritiker sich auf verschiedenen Stilebenen bewegen muß, um den widerstrebendsten Ausdrucksweisen gerecht zu werden — der realistischen und der allegorischen, den schauspielerisch-szenischen und den wortdichterischen —, so muß er auch für alle innerhalb des Theaterkunstwerks geltenden Stückarten eigene Bewertungsskalen aufstellen. Das Theater hörte auf, eine Angelegenheit der Gesellschaft zu sein, gälte immer nur der höchste künstlerische Maßstab. Schon der fortwährende Vergleich mit Shakespeare und Schiller oder mit Kainzschen und Bassermannschen Größen müßte das Werden jeder Literaturepoche und jeder jungen Schauspielergeneration im Keim ersticken; und eine derart überspannte Qualitätskritik bedeutete den Tod aller Kunstgemeinsamkeit. Auch Lessing maß die Starken mit anderem Maß als die mittleren Köpfe. Wo aber Arroganz und Schamlosigkeit sich mit künstlerischem Oberflächentalent verbinden, ist schärfste Ironie die gegebene Waffe. Denn

diese Virtuosen ihrer Eitelkeit fördern weder künstlerische noch ethische Kultur. So gewiß es aber ist, daß nur die großen Genien auf den Parnaß gelangen, so wahr bleibt auch: daß die Kunst als Kulturentwicklerin gerade von den weniger gewaltigen Talenten gefördert und ihr Wirkungsreich verbreitert wird. Nicht die Hohepriester versteht das weitere Publikum zuerst, sondern die kleineren Prediger seiner Bedürfnisse an Freude und Gemüt. So mag man etwa Dietzenschmidts „Christofer" oder die Stücke Johsts, ja gar Harlans „Nürnbergisch Ey" zur Aufführung empfehlen, weil ein soziales Element aus ihnen wirkt, das mehr ethisch-kulturelle Geltung hat, als irgendein überfeines Miniaturkunstwerk für eine Dutzend-clique von Ästheten an Kunstbeseligung liefert. Jeder Zeitungsschreiber ist Kritiker der Zeit. Er hat das Theater nicht immer und ausschließlich als „Kunst an sich" zu betrachten, sondern als Teil einer Kultur, als Organ der Menschheit.

Kritik ist Zeitgewissen.



Leontine Sagan

Schauspielhaus Frankfurt a. M.



Rechtfertigung des Theaters vor der Gesellschaft?

Von

Theodor Haubach

Wünscht jemand diesen Aufsatz ernstlich zu lesen, so sehe er sich seinen fragenden Titel überlegend an. Denn es wäre nützlich, nähme er sich eine Ahnung von Fragestellung und möglicher Lösung vorweg — erleichterte er die Darlegung durch eine bereitwillige Resonanz. Unser Problem ist nämlich gefährlich verstrickt. Seine Durchklärung zieht einen Atomhagel von Nebenfragen nach sich. Es provoziert allenthalben das Feste und Sichere, es treibt die Fraglichkeitsgrenze immer weiter vor. Es bedarf hier einer klugen (ja sogar verschlagenen) Untersuchungsökonomik, die den verfügbaren Raum übersichtlich und ablesbar organisiert.

Es geht in dieser Arbeit — wie man sofort begreifen wird — generell um die höchst dunkle Beziehung zwischen Mensch und Kunst. Eine heikle Frage, wie man weiß — an deren endgültiger Beantwortung die philosophischen Anstrengungen ganzer Generationen schon gewirkt haben. Wir werden uns hüten müssen, das dramatische Dunkel dieses Problems mit kurzen und vorschnellen Formeln zu verscheuchen. Wir müssen uns begnügen (wenn anders wir verantwortlich und sauber vorgehen wollen), einen Teilbezirk der Gesamtaufgabe zu erhellen und dürfen uns durch kein vorwitzig-hemmungsloses „Warum" in die schwärzlichen Kausallabyrinthe hineinjagen lassen.

Aussparung — Begrenzung der Aufgabe (wir sagten es schon) ist unsere Pflicht. Daher der Appell an den Leser. Wir brauchen seine vorstellende und ergänzende Phantasie. Alles, was hier gesagt werden wird, bedarf einer Beziehungsverlängerung ins Allgemeinere. Dies aber muß der tätigen Mithilfe des Lesers überlassen werden.

Es steht bekanntlich frei, über alles zu staunen, was es gibt. Eine höchst folgenschwere Freiheit, wie man weiß, denn von ihr aus unternimmt das königlichste Unternehmen der menschlichen Vernunft, die Wissenschaft, ihren Aufmarsch. Mit Staunen und Zweifel beginnt man, wenn man etwas „wissen" will. Und es tut immer gut, mit solchen methodischen Gefühlen, solchen arbeitsebnenden Stimmungen nicht sparsam zu sein. Machen wir unsere Sache als Mephistopheliker und Ungläubige gut! Glauben wir an nichts! Diffamieren wir unsere sentimentalischen Bindungen, erkälten wir zynisch alle Liebe und allen Haß! Klammern wir also Erinnerungen an Erhebung und Berückung im Theater rückhaltlos ein: die schönen Stunden — ach! Aber was wäre, wenn sie nicht gewesen wären. Wenn das Theater nicht gewesen wäre! Und: wenn die Kunst selbst nicht gewesen wäre! Machen wir Halt! Die Zweifelei ist sicher fröhlich weiter fortsetzbar — man kennt das Cartesianische Experiment, aber wir wollen in der Umgebung und im Zusammenhang mit unsrer Aufgabe bleiben. Der Zweifel an der Kunst ist das Äußerste an Skepsis, was hier noch fruchtbar ist. Die übrige Welt und besonders ihre menschlichen Bewohner sind uns als Zweifelsobjekte nicht mehr interessant. Denn so sicher Kunst und vor allem: Theater davon abhängig ist, daß es eine Welt, eine menschliche Welt gibt, so ist die Besonderheit ihrer Existenz damit noch nicht geklärt. Man könnte ja doch versuchen, sich ein menschliches Leben vorzustellen, das ohne jede Kunst da ist. Ein einfacher Versuch — wie es scheint. Man braucht ja bloß zu sehen, wie die Majorität der heutigen zivilisierten Völker lebt. Arbeiter und Beamte zum Beispiel. Man kann wohl nicht sagen, daß sie nicht leben — vorausgesetzt, daß man im-

stande ist, dem Begriff „Leben“ einmal alle seine emphatischen und rührenden Untertöne zu nehmen. „Leben“ einmal so nüchtern und eng gesehen, heißt in andern Ausdruck gebracht nichts als Vollzug des biologischen Prozesses. Solch ein Leben findet sich mit der Tatsache seines Daseins ab. Warum sollte es auch nicht? Gewisseres gibt es nichts — und wozu braucht man weiteres zu wissen? Was schert einem schließlich ein „Warum“ und ein „Wozu“? Das Leben ist da und braucht, um erhalten zu werden, gewisse Veranstaltungen. Nahrung, Kleider und Wohnung sind nötig und gewisse Vorbereitungen und Ausrüstungen, um sich solches zu verschaffen. Man muß wirtschaften — und, um dies zu können, seine Arbeitsfähigkeit zur Verwertung ausbieten. Man arbeitet, um seine Bedürfnisse zu befriedigen, von denen ja die Erhaltung der Existenz abhängt. Und gelingt diese Erhaltung, was hat man dann noch zu verlangen? Gegen Hunger und Kälte hat man sich geschützt — im Ernst: auf mehr hat niemand ein Recht. Es gibt ja freilich noch andere Bedürfnisse — Bedürfnisse des Geschlechts und des Herzens. Das sind sehr böse Bedürfnisse, die scheußlich quälen. Bittere Wunden, die man endlos behandeln muß — gewiß: aber schließlich muß man erst zu essen haben. Was man dann doch für seine Sinne tat, ist schon ein Mehr-als-Notwendig, ein Schritt vom Festland des Loyal-Nötigen weg einem lockenden und erregenden Meer, einer bedrohlichen und dunkel verheißenden Ferne entgegen. Die Liebe ist eine Zugabe, ein Geschenk, ein Luxus, ein schon nicht mehr Berechtigtes (denn berechtigt allein ist das nackte Leben) —, man tat sie, weil man muß, und man erleidet sie mehr, als man sie tut, und man erleidet sie nur, weil man schwach ist: a m a r e n o n n e c e s s e e s t. Was es darüber gibt an weniger elementaren, doch mehr sublimen Freuden, hascht man nur, soweit man es „leisten kann“. Nichts ist notwendig außer dem Leben! Der wonnig trüben Enthemmung des Alkohols gibt man noch nach und der harmlosen Beize des Tabaks — sonst gibt es wenig mehr: ein Gang in den staubigen Vorstadtwald,

ein kreischendes Orchestrion zum Bier, ein bißchen Extrakleid zum Sonntag, die Nippesvase und der Öldruckhirsch für die Wohnung. Hier gibt es keine Kunst — man ahnt sie kaum. Was wissen diese Leute von der Plastik der Griechen und den gotischen Kirchen? Sie wollen gar nichts davon wissen. Denn all das gehört zum Amüsement der reichen Leute — und wenn man etwas mit Recht und Sinn wünschen kann, so ist es: reich zu sein. Was geht den Armen die Kunst an?

Was hier beschrieben wurde, gilt in diesem Zusammenhang nicht als Alarm und Protest: Hier kommt es nur darauf an, ein Leben ohne Kunst (und kein hypothetisches) zu zeigen. Ein infernalisches Leben, wie man sieht. Aber ist es deshalb infernalisch, weil es keine Kunst hat? Lassen wir uns durch das Gewäsch der Volksbildungsredner nicht bluffen. Die Kunst würde in ein solches Leben nicht mehr Freude (was man heute so „Freude" nennt) hineinbringen. Dieses Leben ist mit gröberen Mitteln heilbar. Durchreißt das würgende Netz von Arbeit und Monotonie, das diesen Leuten die Kehle schnürt, gebt ihnen mehr Zeit zur Besinnung, etwas Boden, Sonne und Wind — und ihr habt alles getan, was hier zu tun ist. Ob aber unter so geänderten Umständen eine Kunst nötig sein wird? Läßt sich nicht ein beschwingtes und schön gesättigtes Leben denken, ohne daß man Bilder, Paläste und Symphonien dazu braucht? Aber sicherlich! Und die Konsequenz ist zwingend: man kann schon leben, sogar sehr glücklich leben, und braucht dazu keine Kunst.

Wir sind mit obiger Überlegung zu Ende. Ist es ein klares, faßbar antwortendes Ende — ein produktives Resultat? Wir sehen sofort: nein. Denn, wenn es auch endgültig wäre, daß man die Kunst nicht braucht, daß man ohne sie dasein kann und faktisch ohne sie da ist — so bleibt das andere Faktum klärungslos und vielleicht noch rätselhafter, dies nämlich: daß es doch Kunst gibt und Menschen, die in mancherlei ernsten Abhängigkeiten von ihr leben. Es gibt Künstler, die ein Leben einsetzen für die Arbeit in diesem Bezirk. Es gibt die Menge der

immer wieder Berückten und Begeisterten, der durstig und dienend Hinnehmenden. Sie brauchen die Kunst. Die andern oben Genannten nicht. Aber beide sind doch Menschen und bei aller Differenziation des Menschlichen sind so deutliche, ja massive Unterschiede des Bedürfens rätselvoll und für ein auf das urhaft Einfache des Menschlichen hin gerichtetes Forschen eine Aufgabe. Versuchen wir hier knapp und ausreichend Klarheit zu schaffen.

Denken wir zurück an die Menschen, von denen wir oben sagten, daß sie faktisch ohne Kunst da seien, daß sie auch keine brauchten, und daß sie doch alle Möglichkeit zur Sättigung ihres Lebensanspruches, zum Glück also, in sich trügen. An diese dachte Rousseau, als er das vegetabile Glück der Kulturlosen pries. An diese denken all die ideologischen Wortführer der Einfältigen und Geduldigen, der Sanften und Schwachen, alle die humanitären Anarchisten, die sagen: „der Mensch ist gut!" Was braucht man Organisation der Gesellschaft, Gliederung und Technifizierung, wozu schließlich Gewalt und Staat? Alles, was den Menschen über seine urhafte Schlichtheit hinaustreibt, ist vom Teufel. Der Mensch ist von Natur aus sanft und genügsam, ihn zu befrieden, ihn glücklich zu machen ist leicht und einfach. Nehmt die Ordnungen weg, die alle Fesseln sind, und die Harmonie des Paradieses ist da. Das reine Leben, in seiner Reinheit wieder erfaßt, braucht nicht mehr. Doch woher nehmen diese Fürsprecher des Menschen das Bild, das sie von ihm haben? Doch daher, wo wir es auch fanden, von den Gefügigen und Willigen, den Daseinsfreudigen und am Dasein Genügsamen, die leben wollen, reines Leben und sonst nichts. Aber was ist dieses „reine Leben", kann man es zeigen, ist es da — oder ist es doch nur eine Abstraktion oder eine Anweisung auf die Zukunft, eine Hoffnung oder ein Traum? Gewiß — es ist da. Bei den Eskimos, bei den Feuerländern, bei den Insulanern der Südsee. Man versteht, vor welche Alternative man gestellt wird, und man weiß die Entscheidung. Man weiß, allen theoretischen Idyllen zum Trotz, daß nur Europäersentimentalität diesen Preis des schlichten Lebens

erfinden konnte, und daß der Schritt zu den durchgestuften, formfesten und durchgegliederten Gebilden des gesellschaftlichen Existenzstils durchaus gemacht werden muß. Und all diese Guten und Sanften (von denen wir immer sprechen) sind zuletzt auch Europäer und als solche kaum für die Südsee (nur als Romantiker) und gar nicht für Feuerland zu haben. Das, was sie Daseinserhaltung, reines Leben nennen, ist europäisch zivilisatorisch und kulturell determiniert: Sie stecken in den Formen drin, die die andern geschaffen haben. Sie sind zwar Opfer, aber eben durch dieses „Opfersein" sehr tief verbunden mit dem, was sie beherrscht und hält. Was sie „leben" nennen und „Dasein", ist kein Einfaches, sondern ein Vorgeformtes. Und an dieser Form sind sie vital interessiert. Diese Form identifiziert sich mit ihrem Anspruch auf Leben. Ein wichtiger Sachverhalt: denn die Form ist bekanntlich nicht beliebig, sondern von ihrem Inhalt her bestimmt. Und umgekehrt: der Inhalt wandelt sich nach der Form, die man ihm aufzwingt. Jeder Formungsprozeß ergreift also nicht die Hälfte, sondern das Ganze des Objekts. Um welche Formungen handelt es sich nun in unserm Zusammenhang? Um die gesellschaftlichen, wirtschaftlichen, politischen und religiösen Formungen. In ihnen allein spielt sich Leben ab, gibt es Existenz, Erhaltung, Dasein und Glück. Und wären diese Formungen einfach und unverwickelt wie bei Insulanern der Südsee oder höchst zusammengesetzt, vielfältig und zerrissen wie bei uns — das „reine Leben" gibt es nur so, anders ist es eine Abstraktion. Und diese Formungen, die das Leben binden und ermöglichen, wer hält sie, wer schafft sie? Mit dieser Frage treffen wir endlich eine ganz und gar andere Artung des Menschlichen, die wir bis jetzt geflissentlich übersahen, und die von den humanitären Ideologien überhaupt nicht gesehen wird. Die Ungenügsamen, Treibenden, Tätigen, Werkbedürftigen, die Schöpferischen! Die Handelnden, die Nichtbeschaulichen, die Heroischen, die Nichtidyllischen! Alle die Täter sind — vom anonymen Konstrukteur des kleinsten Werkzeugs über den Händler und Politiker bis zum Pro-

phet! Denen das Dasein nicht genügt, sondern die das Werk erst rechtfertigt. Man versteht, wen wir meinen. Und man versteht, warum sie uns hier wichtig sind, diese Träger des Formungshunger, der schöpferischen Gier. Denn, um nun endlich auf unsere Grundfrage nach der Rechtfertigung der Kunst zu kommen: unter allen nur möglichen Formungsakten ist der künstlerische ein besonderer und ganz hoher Fall. Diese Formakte, von denen wir sprechen, die im Gesellschaftlichen und Wirtschaftlichen und Politischen bauend wirken, haben im Künstlerischen ihre reinste, dauerhafteste und nachdrücklichste Aktion. Formt ein Akt ein wirtschaftliches oder politisches Gebild (um zwei mögliche unter vielen Beispielen zu nennen), so untersteht er dem beabsichtigten Zweck, der Energie und Richtung der formenden Kräfte und Beschaffenheit und Art des Objekts bestimmt. Das Resultat ist legitimiert durch seine Angemessenheit an den Zweck und bleibt es, solange der Zweck besteht. Aber in allen praktischen Sphären ist der Zweck Glied einer fortlaufenden Reihe, beginnt und verliert seine Gültigkeit und mit ihm wandelt sich das auf ihn bezogene Gebild. Aber Kunstwerk bleibt Kunstwerk, weil sein Zweck nicht vergeht. Ob es ein wichtiger oder geringer Zweck ist, wollen wir eben erfahren. Doch der Zweck selbst — oder, wenn es lieber klingt: der Sinn des Kunstwerkes steht, solange es ein menschliches Bewußtsein gibt. Denn was ist dieser Zweck? Jedes Kunstwerk stellt einen besonderen Beziehungsfall vor zwischen menschlichem Ich und gegenüberstehender Welt. Und zwar den nicht logischen, sondern konkret erlebnismäßigen Beziehungsfall. Die Perspektive des Ichs auf seine Welt kristallisiert. Zwar ist es nicht jede Perspektive, die sich solchermaßen verdichtet. (Auf Worten, wie „verdichtet“ und „kristallisiert“, liegt hier der Nachdruck.) Nur die Fälle, da die Perspektive deutlich Aktion des Ich ist, da das Ich durch seinen Sehwillen das Gegenüberstehende zurechtrückt, ordnet — und formt, nur in solchen Fällen ermöglicht der „Beziehungsfall“ (die „Perspektive“) die Verfestigung zum Ding,

zum Kunstwerk. Nur da also, wo es einen Sehwillen gibt, eine formende Aktion des Ich — und nur da, wo es einen günstig gestimmten, bildwilligen und formbaren Stoff in der gegebenen Welt gibt — nur bei solchem Zusammenstoß gibt es ein Kunstwerk. Hier erlebt der Gestaltungshunger seine reinste und tiefste Sättigung. Denn kein anderer Zweck regiert ihn hier als die vollkommenste Auswirkung und Darstellung seiner selbst — das gibt ihm seine Reinheit. Und keine andere Rücksicht bedrängt ihn als die auf Günstigkeit, Abgestimmtheit, Bildbarkeit seines Stoffes — das ergibt seine Freiheit von praktischen Nebenbezügen, seine Außer-Vergänglichkeit. Das Kunstwerk ist entwicklungslos und dauernd. Sein Zweck ist die Repräsentation des Schöpferischen überhaupt. Damit ist es endgültiger als jede andere schöpferische Aktion — und wichtiger. Denn es ist das Urbild, nachdem jede Schöpferleistung sich tatsächlich (wenn auch nicht bewußt) ausrichtet. Und wenn die menschlichen Gesellschaften, um zu leben, Formleistungen unzähliger Art brauchen, so brauchen sie auch die Paradigmata für das Formschöpferische überhaupt. Das ist nichts so sehr Neues. Man kennt seit geraumem die Formanalogien innerhalb eines Zeitabschnitts in Kunst, Wirtschaft, Politik, Wissenschaft usw. Man kennt auch den an sich undeutlichen und daher leicht törichten Satz, daß die Kunst Ausdruck ihrer Zeit sei. Man sagte besser: Kunst sei der reinste und am höchsten substanzielle Ausdruck des „Gesamtformwillens“ einer Zeit. Kunst zeigt die jeweilige Lage des Schöpferischen in einer Zeit und in einer Gesellschaft. So wahr nun die Gesellschaft das Schöpferische braucht, so wahr braucht sie ihre Kunst. Einzelne und Teilgruppen der Gesellschaft können sie wohl als privates Bedürfnis entbehren, die Gesamtgesellschaft braucht sie, so lange sie nach Leistung und Werk trachtet.

Wir haben bis jetzt die eigentliche Thematik dieser Arbeit mit keinem Satze getroffen. Wir haben nur von der Kunst gesprochen, nichts vom Theater. Aber dieser



Sibylle Binder

Kammerspiele München



Umweg war dringend: es gibt keine Rechtfertigung des Theaters, wenn es keine Rechtfertigung der Kunst gibt. Dennoch ist mit der Rechtfertigung der Kunst in unserer Frage nichts getan. Daß es Kunst geben „soll“, scheint begreifbar — daß es Theater geben „soll“, damit noch gar nicht. Wir nannten Kunst die reinste Repräsentation des Schöpferischen, die formschaffende, gestaltbildende Leistung schlechthin. Und wir haben daraus ihre verpflichtende und bindende — wenn man will ethische Beziehung zur Gesellschaft abgeleitet. Unsere Frage ist nun die: gibt es diese verpflichtende, bindende, führende und erziehend zwingende Beziehung auch zwischen der Gesellschaft und dem Theater? Ist Theaterspielen ein Beliebiges oder eine Pflicht? Oder wenigstens: ist es ein Nötiges, das man braucht — oder ein frei Gewolltes, das man auch lassen kann? Sehen wir einmal auf die augenblicklich gültige Lage des Theaters. In welcher Weise wird die Gesamtgesellschaft von ihm getroffen? Welche Art Wirkung geht von ihm aus? Achtet man auf die stetigen, d. h. die in irgendeinem Sinn interessierten Theaterbesucher und auf ihr quantitatives Verhältnis zu den gleichgültig Außenstehenden und Ausgeschlossenen, so ergibt sich ohne weiteres die überwältigende Majorität der letzteren. Zahlenmäßig betrachtet ist das Theater als Bedeutungsfaktum (in irgendeinem Sinn) nur für eine so gewichtlose Minderheit von Interesse, daß das gesellschaftlich Unwichtige und privat Beliebige des Theaters sicher zu sein scheint. Aber diese Betrachtung genügt natürlich nicht. Wenn es auch für jeden gesunden, d. h. hier am Sinnlichen geschulten Blick verdächtig ist, daß ein so großes Mengenmißverhältnis besteht — so kann dennoch mit Recht gefragt werden, ob das Gleichgewichtige, Sinnvolle und Nötige dieses Zustands nicht durch Beschaffenheitsmomente innerer und nicht sinnlicher Art hergestellt werde. Anders gefragt: ob diese numerische Minderheit, die offensichtlich allein stetig am Theater interessiert ist und die es trägt — ob diese Minderheit nicht durch besondere Qualifizierung für die Gesamtgesellschaft wichtig

und repräsentativ sei? Sicher ist es möglich, daß eine Sondergruppe innerhalb der Gesellschaft Dinge treibt, mit der die übrige Masse nichts zu tun hat, die dennoch für die Gesamtheit entscheidend wichtig sind, weil die Sondergruppe selbst zentrale Bedeutung für Existenz und Leistung der Gesamtheit hat. Man könnte sich Sondergruppen vorstellen, in denen alles, was es an schöpferischen Menschen in einer Gesellschaft gibt, vereint wäre — einen Orden der „obersten Exemplare", der durch seine Qualifikation vor der Gesamtgesellschaft alles rechtfertigt, auch was er als besondere und höchst eigne Unternehmung betreibt. Kann nun die Sondergruppe der Theaterinteressenten irgendwie eine Sonderqualifikation aufweisen, die ihr Sonderunternehmen vor der Gesamtheit legitimiert? Sind die Theaterbesucher eine Auslese der Schöpferischen, der gesellschaftlich Wichtigsten also? Die Frage, so gestellt, führt fröhlich ins Absurde. Heute herrscht der Bourgeois (als seelischer, nicht als ökonomischer Typ hier verstanden) und seine Verwahrlosung, Arroganz und Hilflosigkeit in den Zuschauerräumen, und auch der herzhafteste Optimismus (wenn es nicht gerade sein eigner ist) wird ihm kaum auf Grund seiner Potenzen Sonderrechte zubilligen können. Darüber kann und braucht hier nicht weiter geredet zu werden. Es genügt zu wissen, daß aus diesem Sachverhalt heraus eine sehr aktuelle und recht nachdrückliche Krise des Theaters entstanden ist. Eine geldliche Krise zunächst. Der Bewilligungsapparat der Parlamente bekam einen Schock, als er diesen Amüsier- und Erbauungsinstituten einer erheblich kleinen Gruppe Anteil an der Steuerkraft des ganzen Landes geben sollte. Die öffentlichen Finanzbehörden gerieten angesichts der zahlenhaften Unerheblichkeit der Theaterbesucher in dieselbe Frage nach der gesamtgesellschaftlichen Rechtfertigung dieser Unternehmen, die wir eben selbst angeschnitten haben. Und es ist wichtig zu beachten, wie sie diese Rechtfertigung schließlich gewonnen haben. (Nicht immer zwar! Manches Theater hat bei diesen Gewissensbeschwerden den Krach bekommen.) Da wurde von Kulturgütern,

Idealen, heiligen Vermächtnissen und Pflichten zum Höheren geredet — und es ist interessant, wie vor solchem melodramatischen Wind mitunter die gebrochensten Finanzschwingen Hilfe zu fächeln begannen. Denn die Frage kann dreist gestellt werden, ob sich nur drei Abgeordnete unter obengenannten hohen Ausdrücken etwas vorstellen können. Gewiß hat das ätherische Sordino dieser Reden mehr gewirkt als ihr Sinn. Niemand weiß mehr beim Mechanismus des Begriffsschiebens von diesem Sinn, und er ist auch heute hinter dem klingenden Erz und den tönenden Schellen nicht mehr leicht zu finden. Aber er ist da. Nur nicht faßbar für die, die das Theater halten und weiter treiben sollen. Die Bequemlichkeit, die sich an die pathetischen Geräusche statt an die Sachverhalte (die auch im Ideellen immer nüchtern sind) hält, rehabilitiert zwar das Theater vor den Parlamenten, aber sie gefährdet es zugleich vor einer ernsteren Instanz: vor dem Geist. Mit seiner Strenge betrachtet, hat keine kleine Gruppe das Recht, vererbte Rührungsbedürfnisse zu befrieden, um angeblicher Werte willen (über die sie sich nur rethorisch, nicht sachlich ausweisen kann) die Gesamtheit wirtschaftlich zu beanspruchen und ideologisch zu blenden. Das heutige Theater ist durch die gesellschaftlichen Kräfte, die es bindet, nicht gerechtfertigt. Ein böses, aber sicheres Resultat, vor dem man nicht ausweichen darf und soll. Was der Theaterbourgeois will — und was er im Durchschnittstheater auch erhält: Rührung und Amüsement, Erhebung über den grauen Alltag, bengalische Exaltation das alles rechtfertigt nicht eines Pfennigs Ausgabe und nicht eine Minute Arbeit.

Dieses Ergebnis zwingt weitere Fragen herbei. Wie — wenn das Theater überhaupt nicht zu halten wäre? Wenn es in seinem Wesen läge, nur der mediokren Einfalt dienen zu können? Was beweist, daß der heutige Zustand vorübergehend, zufällig, unnotwendig und überwindbar sei? Soweit wir bis jetzt sehen — gar nichts! Was hindert uns also, aus dem Erkannten Konsequenz zu ziehen und zu sagen: schließt die Theater!!

Wir haben das bis jetzt nicht gesagt — und werden es nicht sagen. Mehr noch: wir werden behaupten, daß die Schließung überhaupt nicht sein dürfe. Daß es überall ein Glück war, wo sie verhindert wurde. Daß sie auch in Zukunft mit allen Mitteln verhindert werden muß. Wir halten am Theater fest — trotz allem, was wir aus der Zeit heraus gegen es vorbrachten — und werden uns jetzt darüber auszuweisen haben. Fragen wir darum: welche Kräfte haben das Theater als Sonderfall unter den Kunstleistungen emporgetrieben? Und: aus welcher Materie hat sich das Theater eigentlich konstituiert? Ziehen wir zur Antwort beide Fragen in eine und sagen: der Mensch ist die fundamentale Materie des Theaters, der Mensch als Ganzes, als volle körperlich-geistige Person — und die Leidenschaft, ihn sinnlich und voll anschaubar darzustellen, ist die Kraft, die das Theater bildet. Darstellung des Menschen ist die Grundabsicht des Theaters — nicht aber: Darstellung seiner Seele! Auch nicht: Darstellung seines sichtbaren Bildes. Nur seine ganze seelisch-leibliche Person geht das Theater etwas an. Wir sagen: „Darstellung", und das soll heißen: Wahrgenommenes, Erfahrenes, wenn man will: Erlebtes wird durch einen formenden Akt der schöpferischen Person reproduziert. Was in ihren Erlebenskreis eintritt, das bildet sie in einem neuen Medium zu einem neuen Gegenstand. Fürs Theater gesprochen: was die schöpferische Person (der Dichter also) in Menschlichem erfährt, bildet sie im neuen Medium der Sprache und der Handlung zum neuen Gegenstand (dem Stück). Es ist nun immer wichtig, das Medium, aus dem Künstlerisches gestaltet ist, genau zu betrachten. Aus ihm können wir die arthafte Besonderheit des jeweiligen künstlerischen Falls und seine potentielle Bedeutung zuverlässig lernen. Jede künstlerische Art, wie die Musik, die Dichtung, die Malerei und die Plastik, hat so ihre Wesensbesonderheit und ihre eigentümliche Bedeutung für das Menschliche. Am Theater wollen wir nun erfahren, wessen Wesens und Bedeutung es sei. Wir sagten, daß es die Grundabsicht des Theaters sei,

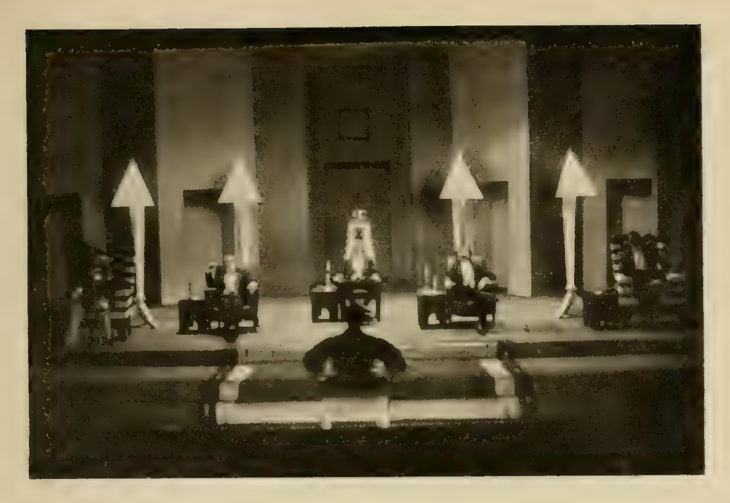
den ganzen Menschen voll darzustellen. Und zwar so, wie er erlebensmäßig am unmittelbarsten gegeben ist, als redende und handelnde Person, als leibhaftige, nicht geschilderte Person. Diese Absicht bestimmt das Medium, aus dem das künstlerische Werk geformt werden soll. Nach seiner Zusammensetzung müssen wir jetzt fragen. Oben nannten wir als seine Teile Sprache und Handlung. Nun haben wir genauer zu sein und für Sprache zu sagen: geredete Sprache. Man versteht den Unterschied. Auch der Lyriker und der Prosaist bilden mit dem Medium der Sprache. Auf die Bühne tritt die Sprache als Rede. In der elementarsten, allgemeinsten, lebensnächsten Form also, die ihr gegeben ist. In der Form, in der sie den gesellschaftlich verflochtenen Prozeß des Lebens begleitet: Rede und Handlung! Denn niemals ist ja die Rede allein, sie ist einmal selbst Handlung (auch körperliche Handlung) oder begleitet, überkreuzt, umkreist das Gehandelte. Reden und Handeln sind die fundamentalsten Äußerungen des menschlich-gesellschaftlichen Lebens, ihre primitivsten, unumgänglichsten Äußerungen. Versteht man, was es heißt, wenn Rede und Handlung zum Medium einer künstlerischen Tat werden? Wenn das Menschlichallgemeinste und Lebensunmittelbarste zum Träger einer menschlichen Neuschöpfung wird? Allen Nachdruck auf die jetzt hier hellwerdende Einsicht: *das Theater ist kraft dieses seines Mediums die menschlich-allgemeinste und lebensunmittelbarste aller künstlerischen Disziplinen — potentiell, den Möglichkeiten seines Gattungscharakters nach.* Das bedeutet: aller Hunger der Menschen nach überhöhender Spiegelung ihres Daseins (ein unausrottbarer, bittrer und endlos gieriger Hunger), nach Schauung ihres Gegenbildes, vom lebendigen Menschenbruder auf der Rampe oben vorgetragen — ihre Sucht, das isolierte und private ihrer Schicksale in Zusammenhang und Ordnung eines neuen, fremden, aber doch verwandten Gebildes eingefügt zu sehen — das alles hält, trägt und treibt das Theater. Ob diese Einsicht eine Erklärung — eine Rechtfertigung des Theaters leistet? Eine

Erklärung — im strengeren Sinne einer Rückführung auf Allgemeines und feststehend Gültiges — wohl kaum. Auf einen besonders gearteten Hunger, eine merkwürdige Gier zurückzuweisen — „erklärt" das Phänomen „Theater" bestenfalls auf einen kurzen Schritt, ohne wirklich garantieren zu können: daß der zitierte Trieb wirklich menschlich-allgemein und als konstant wirksamer auffindbar sei. Wir können nur sagen: Soweit wir in den verschiedenen Zeiten bei den verschiedenen Kulturen Beispiele der Theaterkunst finden — soweit reichen unsere Erklärungen allerdings zu. Doch darf nicht übersehen werden, daß diese Erklärungen kein Letztes sind. So wie sie dastehen, als Tatsachen, die eine andere Tatsache stützen sollen, stehen sie außerhalb einer wirklich zwingenden Ordnung, die ihr Dasein evident erscheinen ließe. Die Frage nach dem „Warum" müßte bei ihnen wieder aufs neue gestellt werden. Anders liegt die Sache, wenn wir fragen, ob unsere Einsichten eine Rechtfertigung des Theaters leisten? Dazu ist zu sagen: gerechtfertigt ist das Theater, wenn es wirklich Antwort auf einen Hunger und eine Sucht der Menschen gibt — wenn es für diesen Hunger ganze, nicht mehr ergänzbare Erfüllung bringt. Handelt es sich beim Theater um ein Urbedürfnis, das in ihm seine Stillung findet — so wird die Rechtfertigung zugleich mit der Ehrfurcht vor der Existenz des Menschlichen gegeben sein. Zu dieser Ehrfurcht vor der eignen Spezies kann nun freilich niemand gezwungen werden — und es gibt genug Leute, die behaupten, nichts von ihr zu wissen. Dennoch bleibt eines sicher: die Verzweiflung am Menschlichen kann so weit getrieben werden, wie man will — sie kann so entschlossen formuliert werden, wie nur möglich —, sie bleibt als bloß Gedachtes der Tatsache des Lebens unterlegen. Mögen die Zweifler vielleicht dem Sinne nach Recht haben, faktisch wiederlegen sie ihre eignen Sätze durch die Tatsache ihrer eignen Existenz. Psychologisch bleibt ein Restwiderstand gegen solche Theoreme nie aufhebbar: mag das Leben auch schlecht sein, praktisch kommt man doch nur als lebendiges Wesen dazu, es einzusehen. Somit ist

die Fundamentalität des menschlichen (und gesellschaftlichen) Lebens und daher auch seine praktische Werthaftigkeit nicht aufzuheben. Und was in den Prozeß dieses Lebens fundamental hineingreift, was seinen Vollzug antreibt, hochträgt und stärkt — das ist praktisch werthaft gesichert. In diesem Sinne gesichert ist die Kunst überhaupt — wir zeigten dies oben — und das Theater.

Wir erinnern, was wir oben über Absicht und Wesen des Theaters sagten — und stellen diesen Sätzen unser heutiges Theater gegenüber. Kein Zweifel, daß aus diesem Vergleich ein mißvergnügliches Ergebnis resultiert: Wir haben dies an früherer Stelle schon angedeutet, aber auch dort schon betont, daß das trübe und mißgestalte Bild heutigen Theaterbetriebs keinen Angriff auf das Essentielle des Theaters gestatte. Jetzt wiederholen wir mit Nachdruck: ist das heutige Theater verwerflich — so ist es eben „heutiges Theater", eine zeitliche Verzerrung seines eigentlichen Wesens, die noch lange keine Schlüsse ins Grundsätzliche hinein erlaubt. Es ist deshalb wichtig, das Instrument zu erhalten, wenn auch sein Sinn von der Trübe der Zeit verdunkelt wird. Die Erhaltung ist nun geglückt. Die Behörden bewilligen Gelder. Das Publikum fügt sich (wenn auch knurrend) den erhöhten Preisen. Technisch gesehen, lebt das Theater. Das ist immerhin mehr, als manche Wertmetaphysiker gutheißen werden. Denn wenn auch das kernhaft Wichtige des Theaters — sein Geistiges, wenn man will — in Konfusion ist: ohne die Rettung des technischen Mittels wird es sich überhaupt nicht zu einem Eigentlichen zurückfinden können. Die Erhaltung des technischen Apparates verlangt ja nicht nur Geld, sie verlangt ein ständiges In-Bewegung-Halten — Arbeit mit ihm und an ihm —, und damit tritt die Suche nach guten Zielsetzungen in Aktion. Gerade die wirtschaftlichen Beklemmungen verführen heute manchen Bühnenleiter zu heilsamen Überlegungen. Mit dem „zügigen Kassenstück" ist ja heute kaum etwas zu retten. Auch ein Sturzregen von Schlagern wird die ungeheuren Pleiten auf die Dauer nicht verlöschen. Nur der wirtschaftliche Zugriff großer Verbände,

öffentlicher Korporationen kann hier helfen. Nur die Aktion sozialer Gruppen kann retten. Das Thema von der sozialen Bedeutung des Theaters rückt wieder in die Diskussion. Denn auch die Gesellschaft tut nichts umsonst! Und die Gefahr droht, daß die leeren Prunkreden der Kultusministerien bei fortschreitendem Finanzdesastre selbst die demokratische Partei nicht mehr überzeugt. Die Theaterleiter selbst sind gedrängt, zu beweisen, daß ihre Institute mehr als Zeitvertreib für Oberlehrer bieten. Die Theaterleiter beginnen sich — vereinzelt freilich, da und dort — auf das Essentielle ihrer Kunst zu besinnen. Sie beginnen zu prüfen, wie dieses Essentielle am nachhaltigsten und zugänglichsten für die Gesellschaft, auf die sie angewiesen sind, auszuformen wäre. Sie horchen auf das Pulsen der seelischen Masse, auf die sie einstrahlen wollen. Die Perspektive auf den Abonnementsspießer weicht. Seine Gnade und Ungnade wird wirtschaftlich mehr und mehr irrelevant. Dafür wird das Interessement der gesellschaftlichen Gesamtheit wichtig. Man muß sie packen — aber recht. Man könnte meinen, daß die Lage der Umstände die Theater zu sklavischen Kretins der Massenlaunen herunterzwinge. Aber niemals wird Masse an dem interessiert sein, was sich ihrem chaotischen Kommando beugt. Vielleicht Partien innerhalb der Gesamtheit sind erfreut, wenn sie hoffen dürfen, ihre Privatlaunen realisieren zu können. Die Gesamtheit selbst liebt nur, wo sie geführt wird. Diese Führung wollen manche Theater wieder übernehmen — genauer gesagt: sie erkennen wieder, daß sie es müssen. Sie fangen an, ihr Repertoire, Regie und Spiel technisch wie zielhaft neu zu orientieren. Sie suchen ernste Angleichung an das, was wir Wesen des Theaters nannten. Die Darstellung des redenden und handelnden Menschen in den Mittelpunkt! Es gilt für ein heutiges Theater, ein solches Theorem nach der besonderen menschlichen Lage der Zeit zu realisieren. Mit dem Satz als solchem ist nichts getan. Reden und Handeln als Medium dichterischen Werks läßt sich vielfach interpretieren. Es kommt darauf an, eine Ausformung zu treffen, die in die stille und



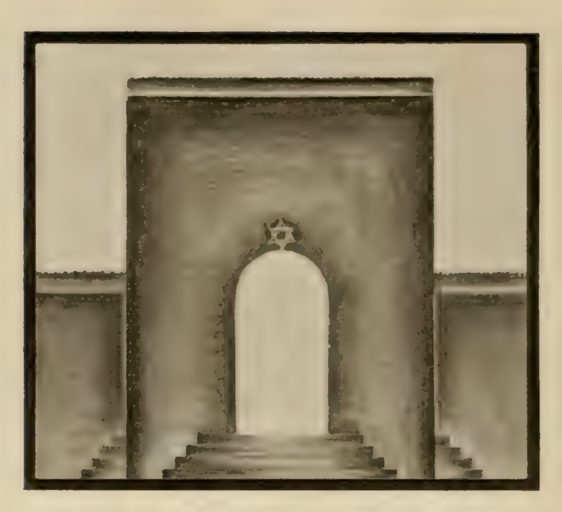
„Der entfesselte Zeitgenosse", von C. Sternheim

Entwurf T. C. Pilartz *Hessisches Landestheater, Darmstadt*



„Penthesilea", von Kleist

Entwurf L. Sievert *Schauspielhaus, Frankfurt a. M.*



„Die jüdische Witwe", von G. Kaiser

Münchener Kammerspiele



„Medea", von Franz Grillparzer. I. Akt

Entwurf Emil Pirchan *Nationaltheater München*

mächtige Gravitation des seelischen Werdens in der Zeit hineinwirkt. Das, was als drängende Möglichkeit in den Herzen anonymer Millionen auf Lösung harrt, gilt es mit der faszinatorischen Wucht des Spiels zur Wirklichkeit hochzureißen. Aus der Unsumme der seelischen Attacken, die heute — ein trübseliges Ungewitter — gegen die Massen entfesselt werden, muß die schärfste und einzigste sanktioniert werden. Die Druckerpressen schäumen Unflat und Kristalle, die Varietés und Panoramen glänzen, das Kino saust. Das Theater wird durch solches nicht gestört. Nur muß es die Reinheit seiner Art zu wahren wissen. Und dabei — dies kann in diesem Zusammenhang nicht übergangen werden — droht ihm heute ein schwerer Kampf: das Kino!! Klar ist, dass alles, was das Theater früher Spektakelsucht und Sehhunger zu befrieden hatte, heute uneinnehmbarer Besitz des Kinos ist. Die Handlung, das Ereignis, die Schauplatzsensation ist für die Bühne verloren. Das Kino hat allein das Recht, in solchem Bezirk verschwenderisch zu hausen. Alles, was das Gesicht entzücken und befeuern kann, ist sein Gebiet. Bild mit Sinn darzubieten, ohne des Wortes mehr zu benötigen, das Gesicht triumphatorisch zu beglücken und das verstehende müde Ohr zu entlasten — das ist des Kinos Macht. Aber auch seine Grenze. Und an dieser Grenze die Besonderheit seines Reiches zu garantieren, ist Befehl, Rettung, aber auch Sicherheit für das Theater. Was ist des Theaters eigenste Domäne? Wir hatten gesagt: der redende und handelnde Mensch. Den „handelnden Menschen" usurpiert nun das Kino. Bleibt dem Theater damit nur eine Hälfte reinen Besitzes — bleibt ihm nur der „redende Mensch"? Wird das Theater rhetorisches Institut? Soll es Tribünen und Kanzeln ersetzen? Es ist nötig, hier Klärung zu schaffen; denn man begreift, daß von dieser Seite her eine neue und kräftige Bedrohung des Theaters heranwachsen kann. Wir müssen zusehen, ob der „redende Mensch" als Aufgabe des Theaters wirklich ein rhetorisches Ziel bedeutet. Es muß also daran erinnert werden, daß Bühne auf jeden Fall Verwirklichungsinstrument von Dichteri-

schem bleibt. Ihre Aufgabe ist, bei der jetzigen Perspektive verändert und genauer formuliert: Darstellung des redend handelnden Menschen. Man versteht den Unterschied: Kino bringt das Sichtbare des menschlichen Handelns — Theater die Einheit des Akustisch-Visuellen. Der Akzent liegt — oder besser: muß liegen auf dem Wort und der gesprochenen Rede. Das Dichterische, auch das Bühnendichterische ist fundamental eine Sprachkunst. Die gesprochene Sprache, die Rede, ist auf dem Theater die bindende und verdichtende Macht, die die Vielheit inneren und äußeren Ereignisses zentriert. Und dies eben gibt dem Theater seine Sonderposition, seinen unerschütterlich einmaligen und unaufhebbaren Sinn. Dagegen gibt es keine Konkurrenz des Gedruckten, der Zeitungen und Bücher, keine Konkurrenz des Cinémas. Selbst nicht der Cinémas! Bloß anschaulich bewegtes Bild existiert in einer anderen Sphäre des Wirklichen als die leibhaftige Aktion des sprechenden Spielers, der mit dem tönenden Strom seiner Rede das Geschehen überfliegt und zugleich in seinen Tiefen durchleuchtet.

Das Theater ist der Bezirk der leibhaftig gesprochenen Rede, der leibhaftig „gehandelten" Rede. Was die Leibhaftigkeit menschlich bedeutet, sagten wir schon. Der Nähe des lebendig wirklichen Akteurs, der die schmale Distanz zwischen Rampe und Parkett mit der strahlenden Gewalt seiner Erschütterung überspringt — bleibt die unmittelbarste, zwingendste und gültigste Bändigung des amorphen Menschhaufens Publikum vorbehalten. Hier trifft sich das Theater mit der Musik. Beide überwältigen das individualistische Chaos der Menge, verschweißen sie zur Gemeinschaft, disziplinieren sie zur kollektiven Haltung. Das ist das Eine, was das Theater wichtig macht für jede Gesellschaft, die aus dem Stand der Partikularisierung, der frechen Verselbständigung der Glieder wieder hinüberdrängt zu einer tapferen Neuerrichtung aller Gemeinsamkeitsformen. Das andere aber ist, daß das Theater mit seiner Verschweißung von Ereignis und Rede mit dem gesellschaftlich Verbindlichsten operiert, das es gibt. Wir

hatten gesagt: „das Theater ist kraft seines Mediums die menschlich allgemeinste und lebensunmittelbarste aller künstlerischen Disziplinen. Nun haben wir dies in einer mehr spezialisierten Form zu wiederholen. Wir haben noch die eine Komponente dieser „menschlich-allgemeinen und lebensunmittelbaren" Bedeutung hörbarer zu pointieren, als es bis jetzt geschah. Begreift man, was es heißt, daß beim Theater die leibhaftig gesprochene Sprache im Mittelpunkt steht? Die gesprochene Sprache! Das gesellschaftliche Instrument schlechthin wird hier wirksam! Die tüchtigste Reflexion muß hier fundamentale Bedeutungen erfassen. Das vollkommenste Werkzeug menschlicher Kommunikation wird zum Träger künstlerischer Leistung. Das, was Mensch zum Menschen am dichtesten bindet, das, was Brücke und Kette noch über jeden Abgrund menschlicher Unterschiedenheit spannt, das garantierende Siegel der Gemeinsamkeit alles personell Besonderen, das Constitutiv der Vergesellschaftung — die geredete (und gehandelte) Sprache wird zum Stoff einer neuen Schöpfung. Hier liegt das Zentrum dessen, was man „gesellschaftliche Bedeutung des Theaters nennt". Das „Menschlich-allgemeinste und Lebensunmittelbarste" wird zum Medium einer künstlerischen Tat. Und damit strömt alles, was seelisch und körperlich sich ereignet, wirklich und wirksam ist, hinein in das so entstehende Werk. In der Bühnendichtung wird, wie in keiner Kunstart sonst das Schicksal aller verhandelt. Die Bereitschaft aller wird alarmiert. Die Fügsamkeit, Formbarkeit aller wird geweckt. Die Theaterkunst ist der großartigste Appell an die öffentliche Allgemeinheit. Und richtig appelliert, nämlich mit der Formwucht des Dichterischen (nicht mit der bloßen Meinung, der Tendenz) wird niemand der formenden und bildenden Gewalt dieser Sphäre entweichen. Alles, was eine Gesellschaft seelisch braucht: aufreizende, ja fanatisierende Erschütterung, die die verkrusteten Gewohnheitsformen sprengt — und bindende und verpflichtende Neufügung, Verdichtung, zentrierende Straffung — wird vom Theater am unmittelbarsten und nach-

drücklichsten geleistet. Am brutalsten sogar, darf man ohne Angst sagen. Gutes Theater muß und soll despotisch sein. Und wenn es wahr ist, was wir oben sagten: daß die Kunst die Urbilder jeder schöpferischen, d. i. formenden Aktion zeige — und daß damit die Gesellschaft, zahlloser und verschiedenster schöpferischer Leistung bedürftig, die Kunst dringend und unumgänglich brauche — wenn das wahr ist: so ist das Theater als aktionskräftigster Fall künstlerischen Tuns unumgänglich für die Einheit und Durchformung der Gesellschaft überhaupt.

Provinz, Theater — Provinztheater

Von

Rudolf Frank

„Provinz“ — was bedeutet das?

In erster Linie eines der beliebtesten Schimpfworte, die hinter dem Rücken von Schauspielern, Regisseuren, Theaterdirektoren im Munde von Schauspielern, Regisseuren, Theaterdirektoren gang und gäbe sind.

In zweiter Linie eine geographische Bezeichnung.

Hat das Wort für die Erkenntnis und Beschreibung des heutigen Theaters in Deutschland noch einen Wert?

Der „Provinzler“ aus Dresden, Hamburg, München, Leipzig, Frankfurt, selbst noch aus kleineren Kunststätten ist mitunter platt, wie ausgiebig an Berliner Bühnen heute „geschmiert“ wird, und wendet sich mit Grausen. Wo er aber in Berlin gepackt ist (und er wird gepackt), ist spiritus rector der Vorstellung ein Mann aus der Provinz: Herr Jeßner vom Königsberger Schauspielhaus, Herr Berger vom Mainzer und Altonaer Stadttheater, Herr Martin vom Frankfurter Schauspielhaus, Herr Falkenberg aus München, Herr Hartung aus Darmstadt-Frankfurt.

Typisch! Berlin erhält seit Jahren seine stärksten Anreger aus der Provinz. Während die Berliner Gewächse nicht eben allzu aufregend sind. Es wäre ein großer Irrtum, zu glauben, diese vielvermögenden Leute hätten erst in Berlin das rechte gelernt, „die Provinz abgestreift“. Ganz und gar nicht. Jeßner war in Hamburg genau so im Bild des Geistes, Berger in Mainz nicht minder musikalisch, Martin an den Frankfurter Kammerspielen — die damals

„Komödienhaus" hießen — vielleicht noch delikater, als heute in Berlin. Höchstens daß der eine oder andere (räumlich) vom „Nudelbrett" ins Theater der Zehntausend hineinwuchs. Was eine Sache der Technik ist.

Gleiches gilt von den Schauspielern. Helene Thimig war blühend, kindhaft, selbstverständlich, unberührt in Meiningen, Kloepfer dumpfbrodelnd, besessen am Neuen Theater, die Aschenbach bezaubernd jung am Schauspielhaus in Frankfurt. Ebenso Kortner, George, die Straub, Paul Graetz — nicht einer, nicht eine war in der „Provinz" einen Grad schlechter; und oft genug standen sie in gleich gutem Milieu, wie etwa, wenn an der Hellmerbühne in Frankfurt zwischen Dekorationen Neppachs, Kloepfer, Graetz, Erika Gläßner, Otto Wallburg zusammen spielten.

Der Berliner, der bei uns im Reich Aufführungen sieht und mit solchen des gleichen Stücks in Berlin vergleicht, gibt unbefangen und oft den Provinzaufführungen den Vorzug. Tagores „König der dunklen Kammer" war in Frankfurt bei Weichert unvergleichlich besser als in Berlin. Auch die Initiative ist in der Provinz stärker. Man liest hier eifriger die Stücke der Namenlosen, man reißt sich um Uraufführung der Führenden. Man probiert intensiv wie bei Jeßner, intensiver mitunter, man wandert über Land wie die jungen Leute vom Frankfurter Künstlertheater und der hessischen Wanderbühne und spielt da Goethe und Johst und Dietzenschmidt und Weißmantel gleichzeitig mit oder noch vor der Berliner Premiere den deutschen Kleinstädtern vor.

Ja, wir Wilden sind doch bessere Menschen.

Und weil wir das sind und sein wollen, geben wir andererseits ganz offen zu, daß wir unsere Künste von Herzen gern — und lieber noch als hier — in dem gottverfluchten Berlin zeigen. Daß wir letzten Endes alle aus der „Provinz" herausstreben nach dem Gendarmenmarkt, der Schumannstraße, der Kronprinzenbrücke, der Königgrätzer- und Charlottenstraße, dem Schiffbauerdamm! Warum? Sind wir alle verrückt? Oder — —?

Oder sind die Begriffe „Berlin“ und „Provinz“ doch mehr als leerer Schall? Ist das Wort „Provinz“ außer einem geographischen Schimpfwort doch noch ein weiteres? Ja! Uns, die wir Reich und Hauptstadt von innen und außen kennen, wird es fühlbar als Kennzeichnung eines Inkommensurabeln, das aber doch auf unsere Entschlüsse, unser Urteil bestimmend wirkt. Wir wollen es mit dem Wort Atmosphäre bezeichnen.

Theaterluft, Premierenluft, Resonnanz, — darin wohl unterscheidet sich Berlin am markantesten und stärksten von der Provinz. Hier gibt es keinen Vergleich. Das konnte noch kein Theatermonarch der Provinz erzeugen: die Atmosphäre der Berliner Premiere, die dort das ganze Haus vom Bureaubediensteten bis zum Episodenspieler und Statisten, vom Kritiker bis zum Logenschließer in magischhypnotischem Ring erfüllt und in Bann hält. Am nächsten kam diesem Ziel noch Zeiß, als er in Frankfurt herrschte, und Falkenberg in der stimmungsstarken Klause der Augustenstraße in München.

In Berlin ist die Atmosphäre da. Bringt sie das Publikum mit oder die Kritik oder das nahe Beieinander vieler wetteifernder Bühnen? Das ist schwer zu sagen. Vermutlich wirkt alles zusammen, und der Nimbus der Tradition tritt hinzu, und das mächtige Rauschen der großen Blätter, das uns Frankfurter, Leipziger, Darmstädter, Dresdener, Münchener, Hamburger ganz bescheiden macht, auch wenn wir auf unseren Brettern, die Provinz bedeuten, am gleichen Abend geradeso gut oder sogar noch ein bißchen besser gearbeitet haben.

Realpolitik der Bühnen

Von

Max Krell

Das hessische Landestheater in Darmstadt brachte im Spieljahr 1921 Inszenierungen mit besonderem Aplomb heraus. Sah man sich in den großen Städten um: es gab kaum eine Parallele; vielleicht im Detail, in der Sorgfalt hier und dort, im unbedingten Willen zur Qualität, nirgends aber diese restlose Verzahnung des Ensemblespiels noch die Ausglättung des Gesamtorganismus: ein Zauber der Einheit wurde erreicht, der das Werk durchblutend erfüllte. Hinter der Szene stand Gustav Hartung, ein Regisseur von mehr als gewöhnlicher Begabung, aber das war es alleine nicht. Den Ausschlag gab die Bereitwilligkeit, mit der der ganze Apparat auf seine Winke reagierte.

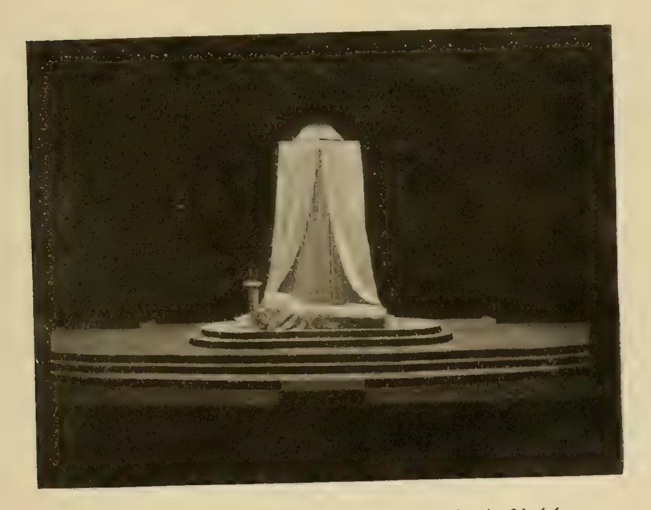
Berlin verzichtet seit Reinhardts Abschied auf seine eigene Meinung, auf Intention und Energie. Der Erfolg ist eine große Wurstigkeit, ist nackte Spekulation, am schlimmsten aber: ist Zermörserung jedes künstlerischen Ehrgeizes.

Warum? Irgendein Bühnenleiter, nach Gründen befragt, wird zeitliche Mißstände verantwortlich machen: hier wie überall herrsche Mißwachs und Teuerung, gelte Lust auf Luxus, auf Rausch; das Publikum wolle lockere auf Gedankenlosigkeit gestellte Arbeit, wolle Dessous sehen und seidene Strümpfe hinauf bis übers Knie; doch habe es kein Interesse zu wissen, wie der Konflikt des Genies sich in tausend Umwelten umsetzt; es wolle das Pathos in kinemathographisch fixer Abwicklung, den Bluff, das letzte technische Raffinement; es komme nicht darauf an, was dahinter stecke (worauf gerade es doch ankommt).



„Marquis von Keith", von F. Wedekind

Entwurf Emil Pirchan *Staatl. Schauspielhaus, Berlin*



„Othello", von Shakespeare. Schlußbild

Entwurf Emil Pirchan *Staatl. Schauspielhaus, Berlin*



„Emilia Galotti", von Lessing

Entwurf Ernst Erich Stern *Münchener Schauspielhaus*



„Franziska", von F. Wedekind. 7. Bild

Entwurf Ernst Erich Stern *Münchener Schauspielhaus*

Will es das? Der direktoriale Einwand klingt wie das Gefasel von Kleinblatt-Schmöcken: „unser Publikum will Schundliteratur, Duell, Ehebruch, Entführung, Gift, Dolch" — weil die geistige Tragkraft dieser Bellmäuse nicht über Portierinstinkte hinausreicht. Diktatorisch zu sein, wie der Leitende sein muß, will er produktive Arbeit schaffen — hat man den Mut nicht; und über den Ausstattungspomp den Gehalt zu sublimieren — noch weniger.

Der Direktor eines großen deutschen Theaters sagte (authentisch) kühl und knapp: „die Berliner Bühnen müssen Realpolitik treiben". Mit anderen Worten: sie müssen existieren als wirtschaftliche Einheiten, müssen leben und zu leben geben. Die Kasse hat das Wort. Dahinter lagern die Tücken: ein anderer Platz ist ergiebiger, der Film treibt Raubbau und Schindluder, zerfetzt die Ensemblearbeit, züchtet die Star-Allüren ins Ungeheuerliche, daraus wachsen Schwankungen, und das Unstete wird zur Norm.

Die Bedeutung einzelner Bühnen hängt mitunter an den zwei Augen eines Akteurs, ihn poussiert man, ihn pflegt man mit den Gagen, die als höchste sich ermöglichen lassen. Aber dann schmeißt er um: „ich habe für das neue Stück nur drei, vier Proben; der Film nimmt meine ganze Zeit weg". Man wünscht ihm den Ertrag der Kurbel, es ist den Schauspielern jahrhundertelang miserabel gegangen — und warum soll das Talent verpflichtet sein, nur im Dreck zu leben! Nicht also, daß sie die Probe schwänzen, um x-tausend Mark im Tag einzustreichen, ist das Peinliche, sondern, daß die Sprechbühne mit diesen Bräuchen nicht arbeiten kann.

Die Leistung sinkt, beim einzelnen, beim Star, der vielleicht im einen Fall sie geniehaft hinausschleudert — im nächsten ebenso sicher versagt, weil Routine, Augenblick und Frechheit nicht alles ersetzen, vor allem nicht den Flair für die Rolle, das gewisse tiefere Etwas, das den Gehalt zuletzt bestimmt.

Versagt so schon die Spitze — wohin strebt die Masse dann? Immer zerfahrener wird sie, lockerer, eigenwilliger,

eine Soldateska mit der großen Geste, dem armseligen Erhaltungstrieb und der völligen Blindheit dafür, daß eine Bühne etwas ist wie ein Bienenstock, ein Staat, ein Wachstum, dessen Funktionen exakt und doch triebhaft ineinandergreifen müssen.

Die Übung, nur noch auf eine Rolle für Serien zu verpflichten, reißt das Ensemble heute auf, stopft die Lücke nie; ist Wärme und Beziehung durch ein gewohnheitsmäßiges Zusammenspiel vielleicht gekommen — die gänzlich neue, wieder nur auf Wochen aufgebaute Einheit bleibt leer, bleibt dünn. Da schafft sich nichts in großem Maßstab, die Gesichte sind potemkinscher Art; und der Regisseur, der Instrumente führen soll, muß alle Mühe in den Schornstein blasen.

Jene Darmstädter Stücke kamen auch in Berlin heraus, im gleichen Willen und Geist und von derselben Hand inszeniert, mit denselben technischen Stützen und im gleichen Ausmaß. Schauspieler von erstem Rang waren gewonnen. Der Unterschied war eklatant — und als Minus für Berlin zu buchen. Man bemühte sich, die einzelne Arbeit zur Geltung zu bringen, Effekt und Blitz, die großartige Nuance einer Stimme oder Hand parat zu haben; ein Ineinandergreifen des Ensembles war nirgendwo zu spüren: der sah in die Luft, spielte für sich, wußte nicht, daß noch wer ein Wort mitzureden hatte, jener paradierte seinen Privattrick — alles glitt kalt und fassungsschwach in den Raum hinaus. Kein Entzündetsein, keine Reibung, kein Mischen der Fluiden.

Blickte man in die Proben hinein, so merkte man, daß es am Regisseur nicht liegen konnte, dessen Agilität und Eingehen elastisch genug war, die Persönlichkeiten durchaus in den Rahmen zu ordnen. Aber sich lenken zu lassen, der Idee zu folgen und nicht so sehr der drängenden Eigenmeinung — das war im Ensemble nicht da; niemand hat den Trieb sich zu beugen, wo das Wort eines anderen vielleicht von stärkeren Valeurs ist. Man muß sich wundern, daß eine so schwerfällig rudernde Flotille überhaupt an einen Hafen kommt.

Die im Betrieb drinstehen, nehmen das achselzuckend als gegeben an. Jammern nicht weiter über die Sabotage am künstlerischen Theater und sagen sich: überall ist der Zusammenbruch eklatant, die Dichtung versagte, in der Musik fällt kein neuer Ton; die Kultur wird von einer anderen abgelöst, Gott weiß was bleibt, rette sich wer kann, der Film macht das Rennen. Kann einer den Strom brechen?

Die Bühnenleiter stellen das seelenruhig in Rechnung. Aufführungen brauchen sie, das verlangt die nackte Existenz, aber auch die industrielle Grundlage ihres Unternehmens. Nie war Theater so Geschäft wie jetzt. Bei der Première eines neuen Hauses rief der Applaus — den Architekten. Auch der Kasserendant sollte sich verbeugen, ist der Abend ausverkauft. Wie die Aufführungen ausfallen, tangiert sie nicht oder wenig nur: das Publikum frißts doch, und um so lieber, je pikanter, amoureuser es zugeht (womit Pikanterie und Libertinage nicht beleidigt werden sollen). Man macht in Serien, das fordert den geringsten geistigen und künstlerischen Aufwand.

Wo bleiben die Wagnisse, die in Krisenzeiten die Schlacht gewinnen können? Der Gastregisseur, die Mode des Berliner Augenblicks, kann sie noch nicht bringen, wenn er auch platzt von jungen Ideen. Denn er — fremd selbst dem Stümpfchen Ensemble, das in allem Wechsel aushält dank Sitzefleisch und Gleichmut und weil anderswo keine höhere Taxe bezahlt wird — hat nicht die Zeit, das Letzte herauszuholen, die Nuancen auf die richtigen Plätze zu verteilen. Er kennt allenfalls die „Nummern", die er rasch hineinschmeißen muß; sie haben nicht viel Zeit für ihn, doch mehr Groll aus tausend Eitelkeiten; und da sie halb mitleidig, halb überlegen seinen Furor auffangen, zersprengen sie schon das Ganze.

Auf diese Weise segelt man fröhlich dem Ende zu: dem Arbeiten ohne Regisseur. Das Ensemble zerfließt dann ganz von selbst. Und da jeder auf seine Kappe lärmt, ist man bei der Harlekinade angelangt und kann auf die Kleinstadtmärkte gehen. Dort allerdings begänne der Ernst von neuem.

Vielleicht also hatte jener Herr Saltenburg recht, daß er sich fürs Berliner Lustspielhaus gar nicht erst mit einem Regisseur versah und meinte, es gehe in einem Aufwasch hin. Das Publikum fraß dankbar aus der Hand.

Schließlich und überhaupt: glaubt jemand ernstlich, bei den Bühnen gäbe das künstlerische Moment den alleinigen Ausschlag? Kindliche Seele! Da existieren Verbände der Schauspieler, der Bühnenleiter. Man ist kartelliert nach diktatorischen Gesetzen, die auf Materiellem beruhen. Ein Schauspieler etwa, der, eine bedeutsame Aufführung zu ermöglichen, diese Gesetze nicht strikte innehält, verfällt dem künstlerischen wie wirtschaftlichen Boykott. Der begabteste Regisseur, der diesen Darsteller heranzieht, seine Kraft in eine erstklassige Inszenierung einschaltet, wird für unfähig erklärt, eine Bühne zu leiten. Brahm seinerzeit und dann noch Reinhardt konnten diesem Unfug die kalte Schulter zeigen. Heute regieren diese Verbände aus organisatorischer Machtvollkommenheit — nicht das Werk, das zu leisten ist, nicht die darstellerische Kraft, die sich temperamentvoll entlädt, nicht das Publikum, das die höchste Leistung fordert, haben etwas zu sagen, sondern ein Zufall aus internen Abmachungen. Nur, wenn der Fiskus mit dem Steuerzettel kommt, stellt man sich dumm, ist man der reine Tor, der allein seiner hohen Kunst lebt und von wirtschaftlicher Ordnung nichts weiß. Gerade der genannte Intendant von Darmstadt, dem eine große Leistung mit einem kontraktbrüchigen Star gelang (weil ein anderer nicht zu haben war), mußte die Attacke der Organisationswütigen erfahren; fast steht zu befürchten, daß man wegen alberner Paragraphenschnurze das Genie beseitigen möchte.

Zukunft des Theaters?

Von

Kurt Pinthus

Hinter dieser Überschrift steht ein Fragezeichen; denn wer während der letzten Monate sich in der praktischen Arbeit des Theaters befand und befragt wird, welche Zukunft das Theater habe, möchte rasch und erbittert antworten: Keine! Aber hier, wie in der Philosophie, wäre Pessimismus die unfruchtbarste und bequemste Anschauung. Und so soll dennoch versucht sein, einiges über Unmöglichkeit und Möglichkeit des Theaters in unserer Zeit zu sagen.

Doch wäre es frevelhaft und verantwortungslos, programmatische Leitsätze aus dem Hirn zu ziehen ohne Rücksicht auf die tatsächliche augenblickliche Situation des Theaters. Diese Situation ist viel trostloser als das Publikum noch ahnt. Ungeheuer und unentrinnbar sind jetzt die Schwierigkeiten und Hemmungen, Theater zu spielen, wobei nicht die Theater gemeint seien, die serienweise hintereinander dasselbe Stück Dutzende oder Hunderte von Malen mit begrenztem Personal zeigen, sondern die Theater mit wechselndem, künstlerisch-ernsthaftem Spielplan. Hierzu gehören nicht nur die Theater in privatem Besitz, die nur so lange spielen können, wie sie ohne Verlust arbeiten, sondern auch die mit jenem großen Defizit spielenden Staats- und Stadttheater, das jährlich von Staat oder Kommunen gedeckt wird. Auch diese Theater befinden sich bereits in einem kritischen Stadium, denn (das ergab die letzte Tagung des Bühnenvereins) die Abneigung der Staats- und Stadtväter wird immer heftiger,

ein Defizit von mehreren Millionen für ein einziges Haus zu begleichen, während dicht dabei in vielen Häusern unterernährte Kinder in Zeitungspapier gewickelt auf dem bloßen Fußboden schlafen müssen.

Die in Privatbesitz befindlichen Theater mußten sich — selbst wenn sie ernste Ziele erstrebten — nach und nach dem Serienspiel zuwenden oder, um einen künstlerischen, wechselnden Spielplan aufrechterhalten zu können, solchen Serientheatern angliedern (wie in Berlin Meinhardt und Bernauer das Berliner Theater- und Komödienhaus, Barnowsky das Künstlertheater; die Bühnen des Deutschen Theaters haben als Rückgrat die Abonnementsvorstellungen des Großen Schauspielhauses). Die Lage in den Provinzstädten stimmt ziemlich mit der Situation der Berliner Theater überein.

Die Anzahl der an jedem Abend in jedem Theater verkauften Plätze ist begrenzt; begrenzt ist auch der zu fordernde Preis für diese Plätze, denn erfahrungsgemäß versagt das Publikum, wenn eine gewisse Höhe des Preises überschritten wird. Ins Unbegrenzte aber wächst der Ausgabenetat der Theater durch die sich stetig erhöhenden Gagen, die ungeheuren Kosten des anzuschaffenden Materials für Dekorationen und Kostüme, für Heizung und Licht und auch die riesigen Steuerabgaben. Man berechne sich, wie z. B. der Etat der Bühnen des Deutschen Theaters plötzlich belastet wird, wenn jeder der hier beschäftigten 600 Menschen nur eine Gagenerhöhung von 20000 bis 30000 Mark pro Monat erhält, die Mehrausgabe von etwa 20000000 Mark monatlich ist natürlich keinesfalls durch Steigerung der Eintrittspreise auszugleichen.

Die innere Zerrüttung des Theaters wird verschlimmert durch die Rückwirkungen des Kinos, nicht etwa, weil es, wie man früher befürchtete, das Publikum, sondern, weil es die Schauspieler vom Theater abzieht und korrumpiert. Selbstverständlich kommt der Schauspieler, der beim Film an einem Tage mehr verdient als im Theater während des ganzen Monats, nicht zur Probe, sobald er die Möglichkeit zu filmen hat. Oft muß die wichtigste Rolle eines Stückes

mit einem falschen oder schlechten Darsteller besetzt werden, weil der für die Rolle geeignete Schauspieler gerade filmt. Es kommt an den ersten Theatern Berlins häufig vor, daß während der vier Wochen lang dauernden Proben zu einem Stück nicht ein einziges Mal eine Probe vollständig besetzt ist. So erfolgt allmählich eine Auflösung und Lockerung des Ensembles, die Gesamtleistung ist nicht zu übersehen, und manches Stück fiel durch, nicht weil es schlecht war, sondern weil der Film die schauspielerische Arbeit zerstört. Es gibt kein Mittel, den Schauspieler zur Probe zu zwingen, denn, vor die Wahl zwischen Theater und Film gestellt, wird er den Film wählen, weil er ihm größere Einnahmemöglichkeiten gewährt. Da der Schauspieler stets die leichte Nebeneinnahme durch den Film hat, die meist höher ist als seine Gage, wird er übermütig und weist jede Rolle, die ihm nicht gefällt oder zu klein ist, zurück. Nicht nur große Schauspieler, sondern ganz mittelmäßige Begabungen verfallen in diese rücksichtslose Unart, die eben erst durch die Meininger, durch Brahm und Reinhardt mühsam ausgerottet war. Denn man pfeift darauf, viele Vormittage zu opfern, um schließlich ein paar Sätze zu sprechen und in der Kritik nicht genannt zu werden, wenn man in der gleichen Zeit täglich einige tausend Mark verdient und seinen Namen in Plakaten und Inseraten ausposaunt sieht. — Und trotzdem kann sich der Film noch rühmen, das Theater zu stützen, denn ohne die Nebeneinnahmen des Films müßte ein großer Prozentsatz der Schauspieler hungern.

Um einen möglichst starken Erfolg bei Publikum und Kritik zu erzielen, versucht der Theaterdirektor die Premiere des Stückes in möglichst guter Besetzung herauszubringen, indem er die besten Kräfte seines Ensembles und fremde, nur für die ersten Vorstellungen engagierte, zusammenstellt. Die Konkurrenz des Kinos, die Höhe der Theaterstargage (1921 oft 1000—3000 Mark für den Abend) sowie der Austausch der ersten Schauspieler unter den verschiedenen Theatern derselben Direktion oder mit anderen Theatern, machen es unmöglich, dieselbe Besetzung

dauernd beizubehalten. So entwickelt sich das System der zweiten Besetzungen, durch die nicht nur das Publikum, sondern auch der Schauspieler betrogen wird. Denn während der bühnensichere Protagonist etwa 20 Proben für die Premiere hat, wird der mäßigere oder der junge, unsichere, hilfsbedürftige Schauspieler nach zwei dürftigen Proben mit einem Hilfsregisseur auf die Bühne gestoßen; niemand arbeitet mit ihm, er entwickelt sich nicht, — und eine Generation von verkümmerten, dilettantischen, verbitterten Schauspielern wächst heran, ohne Nachwuchs zu sein.

Immer mehr gute Schauspieler wandern zum Serientheater ab, nicht nur weil es höhere Gagen zahlt, sondern weil die vielen probefreien Tage Gelegenheit zum Filmen geben. Seligste Sehnsucht aber ist es, ein Star für Film und Theater ohne festes Engagement zu werden. Man male sich diese Situation aus — und man wundert sich nicht mehr, wie durch Kurbelkasten und Serientheater die Schauspielkunst zerrädert und zerrottert wird. . . . . .

Es geschieht das Seltsame, daß die Zeit realiter das vollbringt, was jüngere Programmatiker und Theoretiker (unter Polemik und Gespött der anderen) anstrebten: die Auflösung und Umwandlung der sogenannten Guckkastenbühne, die Umstellung des bisherigen Theaterbetriebs. Neben den materiellen Ursachen des Verfalls haben bereits diese (oft unklaren, einseitigen und mißverstandenen) Forderungen und Versuche an der Umwandlung des Theaters und der Schauspielkunst mitgewirkt. Als weiteres bewegendes Element kam die dramatische Dichtung einer jungen Generation hinzu, die sich um neue Ausdrucksformen auf der Bühne mühte. Es soll hier nicht nachgewiesen werden, daß diese Generation ihr Wichtigstes und Wertvollstes auf dem Gebiet der Lyrik schuf. Da aber das wesentliche Charakteristikum dieser Lyrik der hemmungslose, schmerzhaft milde Ausbruch war, Schrei und Aufruf, um Menschen aufzurütteln, um die äußere Welt durch geistige Leidenschaft zu bezwingen, und da die Bühne Gelegenheit bot, all dies unmittel-



„Prinz Louis Ferdinand", von F. v. Unruh. II. Akt

Entwurf T. C. Pilartz *Hessisches Landestheater, Darmstadt*



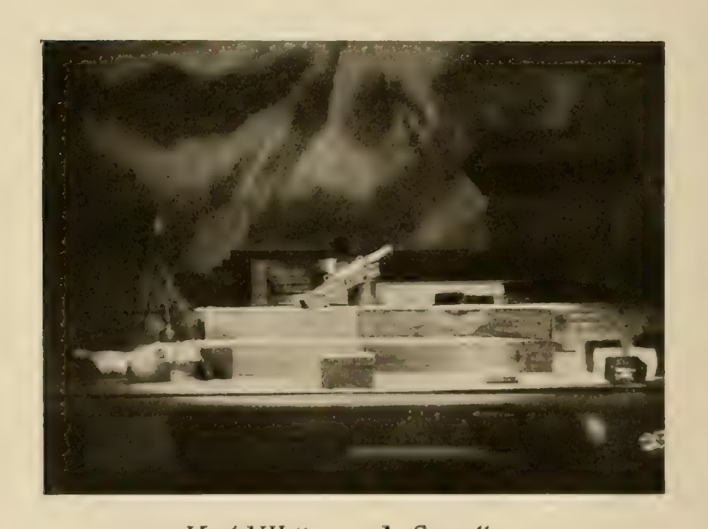
„Oedipus", von Sophokles

Entwurf T. C. Pilartz *Hessisches Landestheater, Darmstadt*



„Stürme", von F. v. Unruh. III. Akt

Entwurf T. C. Pilartz *Hessisches Landestheater, Darmstadt*



„Karl XII.", von A. Strindberg

Entwurf T. C. Pilartz *Hessisches Lanaestheater, Darmstadt*

bar auf die Massen wirken zu lassen, so wollte man diese Dichtung ins Theater verpflanzen, und man wandte die Ausdrucksmittel der Lyrik ohne weiteres aufs Drama an.

Jedoch das Drama, das mehr als die Lyrik Konzentration und formenden Aufbau braucht, offenbarte deutlicher die Mängel der neuen Dichtung. Diese explosiv entströmende, nach neuen, stärksten Ausdrucksmöglichkeiten suchende, ethisch durchwucherte Kunst blieb gerade den Massen, für die sie bestimmt war, fremd und unverständlich — oder sie verdünnte sich zur leitartikelhaften Phrase, die aus der Politik bekannt war. Ein gewisses Schema der Dramatik bildete sich bald heraus; und wer nicht nur die paar Dutzend gedruckten, sondern die Hunderte von ungedruckten Dramen jeder Generation durchgesehen hat, der weiß, wie sehr diese Stücke in Themen, Ungeformtheit, Schlagwörtern einander gleichen, und wie immer dieselben Typen: der Sohn, die Dirne, die Mutter, der Soldat usw. sich wiederholen. Gesinnung, Schmerz und Sehnsucht versuchen vergeblich, Können und Wirkung zu ersetzen . . . eine erst keimende Dichtung erzeugte (wie in der Malerei) ein Epigonentum, das die wenigen ursprünglichen, wertvollen Werke überschwemmte und ihren Gegnern reiches Material zur Verächtlichmachung gab.

Und doch ist diese junge dramatische Dichtung in zweierlei Hinsicht wichtig und wirkend für das Theater geworden. Da sie fast ganz auf szenische Bemerkungen verzichtet und dem Bühnenraum möglichst Neutralität und Freiheit läßt, so wirkte sie auf Vereinfachung, auf Schlichtheit der Szene hin, sie ermöglichte eine Bühne, die auf Dekoration und auf Erzeugung der Illusion durch realistische Nachbildung des Milieus verzichten kann, so daß der Spielraum nicht an die herkömmliche Guckkastenform gebunden ist. Und da diese dramatische Dichtung ganz auf den Menschen und das Wort gestellt war, da sie einfache, symbolhafte, allgemeingültige, unproblematische Geschehnisse darstellte, so gab sie auch die Möglichkeiten eines neuen Darstellungsstils.

Nachdem die neue Dichtung sich gewaltsam politisch betont hatte und ethisch bessernd wirken wollte, geht sie jetzt in die ursprünglichsten, einfachsten Formen der dramatischen Kunst ein: bietet sie als dichterische Darstellung legendenhaft-volkstümlicher Geschehnisse, als vielstimmiges, vielgestaltiges Oratorium, als dramatisch wirksames Gleichnis über die tiefsten metaphysischen, religiösen und allgemein-menschlichen Dinge. So ist Hoffnung vorhanden, daß das junge Drama wieder reinere Kunst, wie jedes echte Drama, Mysterium, geben und für das „Volk" verständlich und reizvoll sein wird.

Es war bisher absichtlich nicht von dem Verhältnis des Sozialismus zum Theater die Rede, denn jede theoretische Erörterung dieses Themas muß unfruchtbar bleiben. Alle Erscheinungen der Kunst, und besonders eine so zusammengesetzte wie das Theater, sind organisch-langsam erwachsen und lassen sich nicht plötzlich willkürlich umformen. Eine Sozialisierung der einzelnen Theater für sich, innerhalb einer noch kapitalistisch geordneten Gesellschaft ist (wie die Sozialisierung einzelner Verlage) undurchführbar; sie wird stets mit schnellem Zusammenbruch enden. Gerade im Theater ist sie unmöglicher als in jedem anderen Betrieb, weil hier ein Sammelsurium von (oft pathologisch gesteigerten) Individualitäten vorhanden ist, die aus Ehrgeiz, Leidenschaft und Sondertum ihre Gestaltungskraft saugen und zur Zusammenarbeit eines besonders starken leitenden Willens bedürfen. Das Aufgehen der Theater aber in einen kommunistischen Gesamtorganismus würde nicht viel an dem jetzigen Zustand der Staats- und Stadttheater ändern; es käme noch die Gefahr hinzu, daß die überwachende Kommission einen parteiischen, kunstfremden Doktrinarismus einführen könnte. Im heutigen Sowjetrußland ist das Theater die konservativte Institution; Drama, Oper, Ballett, selbst die Lebensform der Darsteller sind unverändert geblieben, — geändert hat sich nur das zuschauende Publikum.

Die Einwirkung des Publikums aufs Theater darf nicht überschätzt werden. Es ist eine unheimliche und unent-

rinnbare Erscheinung, daß seit jeher die nachrückende Volksschicht stets die Kultur der verdrängten Schicht annimmt, und zwar meist gerade die minderwertigen Elemente dieser Kultur. So fügt sich das Proletariat auffällig in die bürgerlichen Lebensformen ein und findet vorläufig (auf Grund seiner Erziehung) Gefallen an der mittelmäßigen und schlechten bürgerlichen Kunst der abgelaufenen Epoche. Das was die jungen Künstler (allerdings „bürgerlicher" Herkunft) für die Massen schufen, erscheint ihnen fremdartig-dunkel, aber sie schwelgen genießend und nachahmend in den Gefühlen und Konflikten der bürgerlichen Gesellschaft, die sie vernichten wollen. Auch die geringen Ansätze „proletarischer" Kunst sind durchaus von einer schwachen und epigonischen bürgerlichen Kunst infiziert, die sich gerade für die „Bürgerlichen" längst überlebt hatte. Und ebensowenig wie die ersehnte und erhoffte neue Kunst, die aus der unverbrauchten Kraft der Massen hervorsprießen soll, sind neue Formen des Dramas und des Theaters „von unten herauf" sichtbar oder fühlbar.

Es bleibt dabei: für eine Erneuerung und Weiterentwicklung des Theaters sind nur die Elemente vorhanden, die sich aus den Verfallserscheinungen des bisherigen Theaters und aus den theoretischen Forderungen, dramatischen Versuchen und praktischen, bühnentechnischen Experimenten der im letzten Jahrzehnt herangewachsenen Generation ergeben. Wir müssen uns damit abfinden, daß wir in einer langen Übergangs- und Umwandlungsepoche leben, die kein einheitliches, für Volk und Kultur unserer Zeit charakteristisches Theater erzeugen kann (wie das griechische Theater, das Mysterienspiel, das Barocktheater). Das Volkstheater oder Massentheater unsrer Zeit kann nur eine Angelegenheit möglichst billiger und einfacher Verbreitung guter Kunst sein, die in die Zukunft wirkt.

Es werden deshalb in unserer Epoche verschiedene Typen des Theaters nebeneinander und durcheinander bestehen bleiben: Außer dem Amüsiertheater die sich notdürftig erhaltende alte Guckkastenbühne, die ihre reinste

und edelste Form für eine verfeinerte Schauspielkunst und für das psychologische, problematische und Stimmungsdrama im Kammerspiel gefunden hat. Dann die Übergangsbühne, die von der Guckkastenbühne zur freieren architektonischen Spielraumgestaltung strebt unter möglichstem Verzicht auf realistische Dekoration. (Versuche Jeßners, Martins, Bergers.) Und — allmählich aus Not zur Notwendigkeit werdend — jenes Theater im beliebigen neutralen Raum, das in Saal, Scheune, Zirkus jeder Dimension mit kleinsten Andeutungen von Dekoration und einfachsten Lichteffekten spielen kann (die ursprünglich geplante Tribüne und das proletarische Theater).

Nochmals zusammengefaßt: freie Überlegung und der Wille zukunftsträchtiger Köpfe sowie zugleich die Not der Zeit und der Bühne weisen auf die Elemente zukünftigen Theaters: möglichst freier, wandelbarer, architektonisch zu gliedernder Spielraum, farbiges Licht, intensivste Steigerung der unmittelbarsten menschlichen Ausdrucksmittel: Wort und Gebärde. Und schon lebt in den Herzen einiger unserer besten Regisseure und Schauspieler die Gewißheit, unser Theater könne von Armut und Verfall nur dann erlöst werden, wenn wieder wandernde Schauspielertruppen durch Länder und Städte ziehen, immer und überall bereit, zu spielen auf Plätzen, im Leinenzelt, im Saal, Theater oder Arena.

Die primitive Wanderbühne wird das Theater vielleicht durch Umwälzung und Zusammenbruch in glücklichere, kunstreichere Zeiten hinüberretten, denn diese Kunst, Theater zu spielen; aus innigster Verschmelzung von Dichtung und Schauspielerei tiefste Bewegung des Menschen durch das Medium von Wort und Geste wieder (im Zuschauer) in tiefste Bewegung zu verwandeln, — diese Kunst kann niemals wieder verlöschen, wie auch ihre Form sich dereinst gestalten wird.

Notizen

Der Leser wird ein spezielles Eingehen auf Max Reinhardts fundamentales Werk vermissen. Es ist aber über diesen Gegenstand in den letzten zehn Jahren so gründlich debattiert worden, daß seine Kenntnis bei allen denen, die der Stoff interessiert, vorausgesetzt werden kann. Der Herausgeber begnügte sich, auf den Aufbau einer Inszenierung Reinhardts hinzuweisen, wie ihn dessen Mitarbeiter Heinz Herald in dem Buch „Max Reinhardt und seine Bühne" (Verlag Dr. Eysler, Berlin) darstellte. Der Abdruck geschah mit freundlicher Erlaubnis des Verfassers. Im übrigen ist Reinhardts Wirkung von der gegenwärtigen Bühnenarbeit nicht mehr zu trennen, und man findet das Grundsätzliche seiner Ideen und Wege schon ganz aufgegangen im Werk seiner Nachfolger. Das, so scheint es dem Herausgeber, muß wohl ausgesprochen werden, damit nicht der Anschein von Undankbarkeit erweckt wird.

Der Aufsatz „Der bürgerliche Schauspieler und sein Weg" von Friedrich Sieburg stand zuerst in dem Sammelbuch „Die neue Bühne", das Hugo Zehder bei Rudolf Kaemmerer in Dresden herausbrachte. Auch er wurde mit Zustimmung des Verfassers hier aufgenommen.

Die Bilder zu diesem Buch wollen nicht erschöpfend sein, sie sollen nur Andeutungen aus dieser Zeit geben, Ahnungen und Beispiele. Es hätte sich im einzelnen Fall vielleicht Prägnanteres bieten lassen, und unter den Köpfen wird man Heroen und Charaktere von vielbesprochener Bedeutung vermissen, unter den szenischen Entwürfen

Stigmata von sehr berufenen Künstlern. Aber das Einzelne will im Moment wohl nicht so sehr viel besagen, als der Typus. Es galt nicht, ein Bilderbuch aufzulegen, sondern zum Wort, das den Sinn des heutigen deutschen Theaters feststellte, den bildlichen Umriß seines Ungefährs zu vermitteln.

Literatur

Zur weiteren Orientierung sei auf folgende Veröffentlichungen der letzten Jahre verwiesen:

Bab, Julius, Die Frau als Schauspielerin. Essay. Berlin 1915, Oesterheld & Co.

Derselbe, Der Mensch auf der Bühne. Dramaturgie für Schauspieler. Nebst Texten zu den besprochenen Werken. Heft 1—6. Ebenda 1921.

Derselbe, Der Wille zum Drama. Deutsches Dramenjahr 1911—1918. Ebenda 1919.

Derselbe, Neue Kritik der Bühne. Dramaturgische Grundlegungen und Ausführungen. Ebenda 1920.

Berger, Ludwig, Kunst und Theater. Mainz 1918, L. Wilkens.

Bernauer, Rudolf, Die Forderungen der reinen Schauspielkunst. Ein erkenntnistheoretischer Versuch. Berlin 1920, E. Reiß.

Blei, Franz, Über Wedekind, Sternheim und das Theater. 15 Kapitel. Leipzig 1916, K. Wolff.

Boehn, Max von, Das Bühnenkostüm in Altertum, Mittelalter und Neuzeit. Mit 325 Abb. Berlin 1921, Bruno Cassirer.

Brandenburg, Hans, Das Theater und das neue Deutschland. Ein Aufruf. Jena 1919, E. Diederichs.

Diebold, Bernhard, Anarchie im Drama. Mit 5 Bildnissen auf Taf. Frankfurt a. M. 1921, Frankfurter Verlags-Anstalt.

Eckert, Victor, Literatur und Theater. 1. und 2. Folge. Karlsruhe 1914, Gutsch.
1. Deutsche Theaterkunst. (Theorie und Praxis.) Mit einem Anhang: die maschinellen und elektrischen Einrichtungen moderner Bühnen. Von Frdr. in den Birken. — 2. Die städtische Bühne.

Endemann, Helmut, Rampenlicht und Schattenseiten. 9. Aufsätze über Schauspielkunst und Regieführung. Charlottenburg 1918, Vita.

Epstein, Max, Theater und Volkswirtschaft. Berlin 1914, L. Simion.

Eulenberg, Herbert, Der Guckkasten. Deutsche Schauspielerbilder. Stuttgart 1921, Engelhorn.

Falkenfeld, Hellmuth, Vom Sinn der Schauspielkunst. Eine Untersuchung an der Kunst Max Pallenbergs. Mit 4 Bildern von Charlotte Berend. Charlottenburg 1918, F. Lehmann.

Haas-Berkow, Spiele. Neue Richtungslinien für die Schauspielerkunst. Jena 1919, E. Diederichs.

Hagemann, Carl, Moderne Bühnenkunst. Berlin 1921, Schuster & Loeffler.
Bd. 1: Regie. Die Kunst der szenischen Darstellung. Mit 22 Abb. — Bd. 2: Der Mime. Schauspiel- und Opernkunst.

Hermanns, Wilhelm, Bildung und Bühne. Ein Wort zur Theaterkulturbewegung. Aachen 1919, Creutzer.

Jacobsohn, Siegfried, Das Jahr der Bühne. Jahrg. 1—10 (1911—1921). 8 Bde. Berlin, Verlag der Weltbühne.

Ihering, Herbert, Regisseure und Bühnenmaler. Mit 4 Zeichn. von Ludwig Meidner. Berlin 1921, Bibliophiler Verlag O. Goldschmidt-Gabrielli.

Derselbe, Der Kampf ums Theater. Dresden 1922. Sibyllen-Verlag.

Jolles, André, Von Schiller zur Gemeinschaftsbühne. Mit einem Vorwort von L. Pallat. Mit 2 Textfig. Leipzig 1919, Quelle & Meyer.

Kayssler, Friedr., Schauspielernotizen. 2. Folge. Zusammen mit einem Vortrag: Das Schaffen des Schauspielers. Berlin 1914, E. Reiß.

Kerr, Alfred, Gesammelte Schriften. 1. Reihe in 5 Bden.: Die Welt im Drama. Mit 1 Bild. Berlin 1917, S. Fischer.

Lebede, Hans, Das deutsche Theater, seine Entwicklung und seine Bedeutung für die Gegenwart. Würzburg 1920, Kabitzsch & Mönnich.

Martersteig, Max, Das Theater im neuen Staat. Kulturaufgaben. Zwei Reden zur Zeit. Berlin 1920, Vereinigung wissenschaftl. Verleger.

Michel, Karl, Körpersprache und toter Punkt der Schauspielkunst. Leipzig 1921, Karl W. Schulze.

Neue Bühne, Die. Eine Forderung. Unter Mitarbeit von Ludwig Berger, Hermann Kasack, Friedrich Sieburg, Rudolf Leonhard, Berthold Viertel, Max Hermann-Neiße, Carlo Mierendorff, Robert Müller, Kurt Pinthus und Alfred Günther herausgegeben von Hugo Zehder. Mit 16 Abb. von Szenenentw. u. Inszenierungen. Dresden 1920, Rudolf Kaemmerer.

Neuweiler, Arnold, Die Regie des Einzeldarstellers. Eine Studie über praktische Inszenierungsprobleme. Berlin 1921, Maysche Verlagshandlung.

Derselbe, Massenregie. Eine Studie über die Schauspielchöre, ihre Wirkung und ihre Behandlung. Mit einer Einleitung von Franz Graetzer. Mit 3 Taf. Bremen 1920, Verlag der Werbezentrale Lloyd.

Rosenthal, Friedrich, Die Wanderbühne. Ein Beitrag zur Not, Rettung und Genesung des deutschen Theaters. Wien, Amalthea-Verlag.

Rötscher, Heinrich Theodor, Die Kunst der dramatischen Darstellung. Mit einem Geleitwort von Oskar Walzel. Berlin 1919, E. Reiß.

Savits, Jocza, Shakespeare und die Bühne des Dramas. Erfahrungen und Betrachtungen. Mit 1 Bildnis u. 3 Grundrissen. Bonn 1917, Cohen.

Sinsheimer, Hermann, Alte und neue Bühne. München 1917, Hans Sachs-Verlag.

Derselbe, Das neue Pathos auf der Bühne. Ebenda.

Theaterkultur, Deutsche. I. Reihe. Jena 1917, Diederichs. 1. Beiträge zur Theaterkulturbewegung. 3 Vorträge. 2. Stahl, Ernst Leopold, Wege zur Kulturbühne.

Widmann, Wilhelm, Theater und Revolution. Ihre gegenseitigen Beziehungen und Wirkungen im 18., 19. und 20. Jahrhundert. Mit 16 Bildertaf. u. 9 Textabb. Berlin 1920, Oesterheld & Co.

Zukunft der deutschen Bühne, Die. Fünf Vorträge und eine Umfrage. Ebenda 1917.

Eine vollständige Zusammenstellung der deutschen Theaterliteratur von 1914—1921 durch Dr. Friedrich Michael enthält „Das Deutsche Buch", II, 2, herausgegeben von der Deutschen Gesellschaft für Auslandsbuchhandel, Leipzig.



Verzeichnis der Bilder

Inhalt

Dieses Werk wurde
im Auftrag des Verlages Rösl & Cie., München,
bei Oscar Brandstetter in Leipzig gedruckt. Fünfzig Exemplare, auf bestem
holzfreien Papier abgezogen, wurden von H. Fikentscher, Leipzig,
in Ganzleder gebunden und handschriftlich numeriert.

